Eggebrecht, Hans Heinrich

Handwörterbuch der musikalischen Terminologie

Bd.: 3

Stuttgart 1972 -

HANDWÖRTERBUCH DER MUSIKALISCHEN TERMINOLOGIE

Ordner III: F–L

Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur · Mainz

nach HANS HEINRICH EGGEBRECHT

herausgegeben von

ALBRECHT RIETHMÜLLER

Schriftleitung

MARKUS BANDUR



FRANZ STEINER VERLAG STUTTGART

Faburdon / fauxbourdon / falso bordone

engl. faburdon (belegt seit um 1430); frz. fauxbourdon (seit um 1420); ital. falso bordone (spätes 16.Jh.); span. fabordon (spätes 16.Jh.); dtsch. faberthon (früheres 16.Jh.).

Engl. faburdon wohl aus nordengl. fa, Gegner, und burdon, cantustragende Tiefstimme; frz. fauxbourdon aus faux (faulx), falsch, und bourdon, letzteres wohl ebenfalls cantustragende Tiefstimme (Übernahme der mengl. Bedeutung); ital. falso bordone, Übersetzungsterminus von fauxbourdon; span. fabordon von frz. fauxbourdon.
Da die frühesten Belege von faburdon und fauxbourdon etwa gleichzeitig auftreten, läßt sich die Priorität von Wort- und Begriffsprägung nicht mit Sicherheit nachweisen. Mit hoher Wahrscheinlichkeit geht jedoch frz. fauxbourdon auf mengl. faburdon zurück. Während zunächst beide Termini eine je verschiedene, deutlich gegeneinander abzugrenzende Praxis bezeichnen, vermischen sich Wörter und Sachen seit dem späten 15.Jh. Seit Prägung und Verbreitung des ital. Terminus falso bordone als Satzbezeichnung nimmt die begriffliche Bezogenheit auf spezifische Sachverhalte weiter ab, da nun alle drei Ausdrücke wechselweise auf unterschiedliche Sachen angewandt werden.

I. (1) Der Ausdruck faburdon kommt in England im frühen 15.Jh. als Bezeichnung für die TIEFE GEGENSTIMME ZUM BURDON, dem Cantusträger einer in England gepflegten 3- und mehrst. Stegreifpraxis, auf (→ Bourdon IV.). (2) Im 16.Jh. wird faburdon darüber hinaus auch als Bezeichnung dieser STEGREIFPRAXIS selbst verwandt. (3) Ebenfalls seit dem 16.Jh. tritt der Ausdruck als Benennung der nach den Regeln des kontinentalen FAUXBOURDON gebildeten Satzart auf.

II. (1) Im frühen 15.Jh. erscheint der Ausdruck fauxbourdon in Zusammenhang mit einer 3ST. PRAXIS, die, in Terz- bzw. Sextparallelen verlaufend, den c.f. in der Oberstimme enthält. Es ist nicht mit Sicherheit zu klären, ob fauxbourdon zunächst als Bezeichnung für die tiefe Stimme jener Satzart, oder ob er von vornherein als Name für den gesamten 3st. Satz anzusehen ist. (2) Seit dem 16.Jh. wird der Ausdruck auch synonym zu ital. FALSO BORDONE gebraucht. (3) Im 17.Jh. tritt der Fauxbourdon-Satz als MUSIKALISCH-RHETORISCHE FIGUR auf, die das Moment des „Falschen" musikalisch vergegenwärtigt. (4) Abgewandelt zu faberthon begegnet der Terminus im dtsch. Sprachraum im 16.Jh. als Bezeichnung für ein ORGELREGISTER.

III. Der Ausdruck falso bordone ist seit dem 16.Jh. als Übersetzungsterminus von fauxbourdon belegt und benennt (1) den STRENGEN FAUXBOURDON-SATZ und (2) den ENGL. FABURDON-SATZ; er gewinnt terminologisches Eigengewicht, indem er seit dem 16.Jh. (3) auch RHYTHMISCH GLEICHMÄSSIG VERLAUFENDE, AKKORDISCH GESETZTE C.F.-KOMPOSITIONEN (meist 4st. Psalmen), mitunter mit figurierenden Einzelstimmen, sowie (4) C.F.-BEARBEITUNGEN benennt, BEI DENEN DER VON FIGURIERENDEN AUSSENSTIMMEN UMGEBENE C.F. IN DER MITTE LIEGT.

I. (1) Faburdon bezeichnet seit dem frühen 15.Jh. eine TIEFE GEGENSTIMME ZUM BURDON, dem Cantusträger (plainsong, mene) einer 3- und mehrst. engl. Stegreifpraxis (→ Bourdon IV.):

Treble
Plainsong Mean
Faburden

(nach Trowell 59)

Der Ausdruck ist erstmals im Empfehlungsschreiben (zw. 1427 u. 1432) eines gewissen Richard Cliffe an den Prior von Durham belegt, in welchem dem für ein Vikariat vorgeschlagenen Kandidaten u.a. die Fähigkeit zugesprochen wird, zum faburdon ein treble zu singen:

...of connyng sufficiante in redynge and sigynge of plane sange and te synge a tribull til faburdun... (nach Trowell 71).

Satztechnische Einzelheiten der Faburdon-Praxis bietet der Anon. Pseudo-Chilston in seinem Traktat *The sight of ffaburdon with his a cordis* (Mitte 15.Jh.). Aus ihm geht hervor, daß der in der Mittelstimme (mene) liegende c.f. von einer in Unterterzen verlaufenden, als ‚faburdon' bezeichneten Tiefstimme und dem in Oberquarten sich bewegenden treble begleitet wird:

for þe leeste processe of sigtis natural and most in use is expedient to declare þe sight of ffaburdun. The wheche haþe but 2° sightis. a 3 de. aboue þe plain song in sight þe wheche is a .6. fro þe Treble in voice. and a euyn wt þe plain song in sight þe wheche is a .8te. fro þe Treble in voise. These 2° a cordis þe ffaburdener must rwle be þe Mene of þe plain song. ffor whan he shal be gynne his ffaburdun he must attende to þe plain song and sette his sight euyn wt þe plain song. and his voice. in a 5te. beneþe þe plain song (ed. Trowell 47, 2–5).

Faburdon als Unterstimmenbezeichnung begegnet auch noch im 16.Jh., zu einer Zeit, da sich die strenge Faburdon-Technik, wie sie Pseudo-Chilston lehrt, längst gelockert hat, bei J. Redford in einer *O lux on the faburdon* (um 1550) überschriebenen Orgelkomposition (vgl. *Musica Britannica* I, London 1951, 23f.). Freilich finden sich weder bei Pseudo-Chilston noch in späteren Quellen Aussagen, die Schlüsse auf die Wortbedeutung zuließen.

*

Exkurs: Entsprechend unterschiedlich fallen die Versuche der Musikwissenschaft aus, die Problematik des Ausdrucks Fauxbourdon zu klären.
Bukofzer erklärt den Namen von daher, daß im Fauxbourdon-Satz der c.f. in der Oberstimme liegt und nicht im Tenor als der eigentlichen Fundamentstimme. Weil demgemäß „das Zentrum der Komposition nicht die tiefste, sondern die höchste Stimme darstellt" (10), erscheint Bukofzer der Ausdruck Fauxbourdon in der Bedeutung ‚falscher Baß' als auf die satzspezifische Unselbständigkeit des Tenors bezogener Hinweis.
Handschin meint, die Wertung ‚falsch' bezöge sich weniger auf die Unterstimme als auf das allen Satzregeln zuwiderlaufende Sextenverhältnis zwischen Tenor und Cantus (1943, 14).
Nach Besseler muß einem ‚falschen' Bourdon ein richtiger entsprochen haben; diesen versucht Besseler zu erschließen, indem er, auf der Basis einiger Belege für Bourdon die Bedeutung ‚tiefe Lage' eruierend, diese in Zusammenhang mit dem ‚Harmonieträger' Ciconias bringt, einer frei erfundenen Motettenstimme, die, so Besseler, die Funktion hat, die über ihr verlaufenden Stimmen harmonisch abzustützen. Obgleich diese

Stimme in den Hss. stets als Tenor bezeichnet wird, vermutet Besseler, daß man sie in Musikerkreisen ‚bourdon' nannte. Von dieser Basis aus folgert er weiter, daß mit der Einführung eines in Quarten mit dem Diskant gekoppelten Contratenors keine Möglichkeit mehr für eine echte Harmonieträger-Unterstimme bestand. Da, wie Besseler weiter meint, die Musiker um Dufay dies als Mangel sahen, nannten sie den Contratenor ‚falschen Boudon'. Diese Bezeichnung wurde von den Engländern – umgeformt zu faburdon – übernommen und für eine ähnlich strukturierte Praxis verwandt (1950, 99ff.).
Demgegenüber hält von Ficker England für das Herkunftsland von Terminus und Praxis; denn hier hat mengl. burdon u.a. die Bedeutung ‚Stütze'. Wenn darüber hinaus fa im Sinne der Solmisationssilbe die Quarte repräsentiert, so bedeutet faburdon ‚Quartstütze', was sich nach von Fickers Meinung auf den Contratenor bezieht, der den Oberstimmen-c.f. in der beschriebenen Weise stützt. Die kontinentale Umbildung zu fauxbourdon erfolgte nach von Ficker durch die an strenge Gegenbewegung gewöhnten frz. Musiker, die, den engl. faburdon zu einer res facta umwandelnd, den Quartparallelismus zwischen Diskant und Contratenor als ‚falsch' empfanden und somit den Contratenor als ‚faux bourdon', als ‚falsche Stütze' bezeichneten (1951, 93–123).
Trowell schließlich geht bei seinem Deutungsversuch davon aus, daß im engl. Faburdon-Satz dem Faburdoner, dessen Stimme in Unterterzen zum plainsong verläuft, als Transpositionsintervall für den Sight of Faburdon die Quinte zur Verfügung steht. Dabei – so Trowell – erwies sich die Ambivalenz der Tonstufe b als problematisch, indem sie im Hexachordum durum als ♮-mi, im Hexachordum molle als b-fa erschien. War im Cantus d gegeben und wollte der Faburdoner dementsprechend die Unterterz singen, so erreichte er diese durch Transposition der vorgestellten Oberterz f in die Unterquint, wobei sich ein b-fa ergab, da ♮-mi ein fis zur Voraussetzung gehabt hätte. Die derart motivierte ausschließliche Verwendung des b-fa wurde – so Trowells Folgerung – als so kennzeichnend für die Praxis angesehen, daß diese von daher ihren Namen bekam (53f.).
Keine der genannten Thesen vermag voll zu überzeugen. Verzichten Bukofzer und Handschin ganz auf eine wortgeschichtliche Untersuchung der Begriffskomponente bourdon, so beruht Besselers Identifizierung von bourdon mit dem ‚Harmonieträger' Ciconia'scher Prägung auf einer Hypothese, die einer eingehenderen Prüfung nicht standhält, da sowohl die ital. als auch die frz. Wortbelege für Bourdon in eine Besselers Theorie entgegengesetzte Richtung deuten (→ Bourdon I.–III.). Gegen v. Fickers These spricht, daß die Solmisationssilbe fa nicht mit der Quarte identifiziert werden kann, da diese als vierte Stufe im Hexachord eine festgelegte Tonumgebung, nicht aber das Quartintervall repräsentiert. Gegen Trowells Vorschlag schließlich ist zum einen einzuwenden, daß nach den Angaben Pseudo-Chilstons auch der Countertenor quinttransponiert wird, daß er also nach Trowell auch ein „fa-burdon" wäre; zum anderen existiert für den Faburdon-Sänger der Ton ♮-mi zumindest in der Vorstellung sehr wohl; denn wenn im c.f. g erklingt, muß er sich die Oberterz ♮-mi vorstellen, um real die Unterquinte e zu singen.

*

Vergegenwärtigt man sich, daß nach den Angaben von Pseudo-Chilston der faburdon eine in Blick auf den burdon, und zwar gegen diesen gesetzte Tiefstimme ist, so erscheint folgende Deutung als naheliegend: mengl. fa ist im nordengl. Sprachraum, dort also, wo auch der frühest bekannte faburdon-Beleg auftaucht, in der Bedeutung ‚Gegner' belegt, so etwa in dem um 1400 in Nordengland entstandenen Epos *Cursor Mundi*:

His wranges god on him sal beuen,/ at fell, at goddes fa (ed. Morris, Early English Text Society 59, London 1875/76, 11802f.).

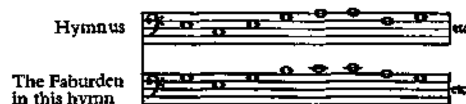
Das Wort fa begegnet in jenem Sprachraum auch in Zusammensetzung mit dem Substantiv man:

The Seven Sages of Rome (vor 1425): And se in I sal speke for vs all / And ger oure famen al doun fall (ed. K. Campbell, Boston 1907, 453f.).

So liegt es nahe, in fa-burdon eine analoge Zusammensetzung zu sehen: da sich burdon in der Bedeutung von ‚Cantusträger' nachweisen läßt, kann fa-burdon im Sinne von ‚gegen den Cantus gesetzte Stimme' verstanden werden. Sachlich und sprachlich würde damit das Verhältnis burdon–faburdon demjenigen des Begriffspaares tenor – contratenor entsprechen.

(2) Im 16. Jh. wird faburdon nicht nur als Tiefstimmenbezeichnung (s. oben (1)), sondern gleichzeitig auch als Benennung jener durch die Stimmen burdon und faburdon gekennzeichneten Stegreif-Praxis verwandt; Thomas Morley benutzt beide Bedeutungen nebeneinander:

A Plaine and Easie Introd. (London 1597): ... when they did sing upon their plainsong, he who sang the ground would sing it a sixth under the true pitch... and this kind of singing was called in Italy ‚Falso bordone' and in England a ‚Fa burden', whereof here is an example, first the plainsong and then the Fa burden



And though this be pricked a third above the plainsong yet was it always sung under the plainsong (ed. Harman 207).

Bezeichnend für die sich wandelnde bzw. sich erweiternde Bedeutung von faburdon ist auch die Gleichsetzung mit falso bordone, der – als Übersetzungsterminus von fauxbourdon – primär einen vom frz. Fauxbourdon abgeleiteten 4st. Satz bezeichnet.

(3) So begegnet – bereits vor Morley – der Ausdruck faburdon im Sprachgebrauch des sog. Schottischen Anon. (Hs. London, Brit. Mus., Add. 4911, f. 94–95') *Heir beginnis Faburdon* (nach 1558) als Bezeichnung für eine Satzart, die nach den Regeln des strengen kontinentalen Fauxbourdon-Satzes (vgl. unten II.(1)) verläuft: der Anon. gibt als besonderes Kennzeichen der Satzart Oberstimmen-c.f. an, was ggf. mittels Oktavtransposition zu realisieren ist; der Baß hat dem c.f. in Untersexten bzw. – wenn der c.f. transponiert ist – in Oberterzen über seiner Originallage zu folgen:

The first rewill is: that ye plane sang nots of all mensurs ma be uprasit fro ye propir seit and modulat in diapason ascendent. Bot this rewill is nocht ay observit... Quhan the plane sang is sett in C fa ut, D sol re, E la mi, F fa ut, C sol re ut in the scherp and in A la mi re, B fa b mi, C sol fa ut etc. abown ye scherp than the noitts sall nocht be transportid in diapason ascendent bot thay sall be in the propir settis modulat.
The secund rewill is: that ye baritonant of the forsaid rewill quhan the plane sang is uprasit sal be all set in thridds abow ye propir sett of the plane sange quhilk sal be all saxtis beneth the upresit noitts. Bot yis rewill is nocht ay observit... quhan the plane sang is sett in C fa ut, D, E, F, G in the scherp and in A la mi re, Bb, C etc. above the scherp than ye noitts of the baritonant sall not be sett in thridds abow the propir seit bot in saxtis beneth ye plane sang...

The fyfst rewill is: Suppois the plane sang be uprasit fro ye propir seit, or modulat in ye propir seit. The thrid part of faburdon, callit ye counter, sall ay be sett in ferds beneth ye plane sang and ye thrid abown the baritonant (ed. Bukofzer 158f.).

II. Im Unterschied zu faburdon besitzen die Ausdrücke fauxbourdon und falso bordone ein hohes Maß an Anschaulichkeit und evozieren stets eine konkrete Vorstellung. Auch sie werden im Laufe ihrer Geschichte für verschiedenartige musikalische Erscheinungen in Anspruch genommen; jedoch wird aus dem Bestreben heraus, Wort und Sache im Zusammenhang zu sehen, selten der Versuch unterlassen, das spezifisch „Falsche" bzw. als falsch Erachtete der als Fauxbourdon bzw. Falso bordone bezeichneten Stimme oder Praxis auszumachen.

(1) Fauxbourdon ist seit dem frühen 15. Jh. in Zusammenhang mit einer 3st. PRAXIS überliefert, die, den c.f. in der Oberstimme enthaltend, wesentlich in Terz- bzw. Sextparallelen verläuft:

Mod. B 54 Dufay



A faulx bourdon Tenor (nach Besseler 1950, 264)

Allerdings fehlen bis zum Ausgang des 15. Jh., d.h. bis zu einer Zeit, in der der Ausdruck mit Sicherheit nicht im Sinne einer Stimm-, sondern in dem einer Satzbezeichnung verstanden wird, Worterklärungen, so daß nicht klar ist, ob fauxbourdon am Anfang seiner Geschichte lediglich eine Stimme oder bereits die ganze Satzart benannt hat. Da jedoch der frz. Terminus mit hoher Wahrscheinlichkeit dem engl. Terminus nachgebildet ist und dieser im frühen 15. Jh. als Tiefstimmenbezeichnung gebraucht wird, liegt die Vermutung nahe, daß auch fauxbourdon zunächst als Stimmbezeichnung Verwendung fand.
Fauxbourdon ist erstmals um 1430 in einer musikpraktischen Quelle überliefert (Ms. Bologna, Civico Museo, bibl. mus. Q 15, [BL]), wo der Ausdruck als Beischrift zur Postcommunio der *Missa Sancti Jacobi* von G. Dufay erscheint, verbunden mit der Anweisung zur Aufführungspraxis: „Si trinum queras / a summo tolle figuras / et simul incipito / dyatessaron insubeundo" (f. 129'). In einem gegenüber dem Hauptcorpus wohl um nur wenige Jahre später zu datierenden Nachtrag von BL begegnet regelmäßig die Formulierung „au fauxbourdon", die meist beim Tenor, bisweilen jedoch auch beim Cantus steht.

*

Exkurs: Besseler folgert hieraus, der Hinweis müsse im Sinne von ‚Tenor mit Fauxbourdon' bzw. ‚Cantus mit Fauxbourdon' verstanden werden, die Bezeichnung fauxbourdon beziehe sich also auf keine der beiden ausgeschriebenen Stimmen, sondern sei als Stimmbezeichnung für den hinzuzufügenden Contratenor zu verstehen. Bei dieser Theorie bleibt die Möglichkeit unberücksichtigt, daß der Hinweis lediglich aus Raumgründen primär bei dem textlosen Tenor plaziert ist. Daneben kann sich die beschriebene Anordnung dadurch erklären, daß auf die spezifische Eigenart des Fauxbourdon-Tenors hingewiesen werden soll, die darin besteht, daß dieser, obgleich Tiefstimme, nicht c.f.-Träger ist (vgl. anschl.).

*

Der Terminus, der sich in ca. 26 praktischen Quellen nordital. und süddtsch. Provenienz zwischen 1430 und 1500 findet, begegnet hier in unterschiedlicher Form: „A faulxbourdon" (Modena, Bibl. Estense, lat. Ms. 471 [Mod B], f. 4, 5, 11 u. passim), „per faulxbourdon" (Trient, Castel del buon Consiglio, Ms 92 [Tr 92], Nr. 1415, 1416, 1419 u. passim), „in faulxbourdon" (Rom, Capp. Sixt., Ms. 15, Nr. 2, 11, 26, 28) oder nur „faulxbourdon" (Trient, Castel del buon Consiglio, Ms. 90 [Tr. 90], Nr. 808, 841, 872, 876), wobei er zumindest in den drei erstgenannten Fällen deutlich auf den ganzen Satz bezogen ist: „auf Fauxbourdon-Art".
In Theoretiker-Hss. begegnet der Ausdruck demgegenüber erst gegen Ende des 15. Jh.; der früheste bekannte Beleg findet sich hier in einem auf 1476 datierten anon. Kompositionstraktat:

Hs. Regensburg, Bischöflich-Proskesche Musikbibl. 98 th. 4°: ... talis compositio dicitur composita et vocatur alio nomine compositio per faulxbourdon et secundum aliquos fabordon (p. 345).

Die wohl früheste Deutung des Ausdrucks erscheint erst bei dem um 1480 schreibenden Guilielmus monachus. Hier wird der „modus", d.h. die „Satzart" Fauxbourdon damit erklärt, daß sich bei ihr der c.f. im „supranus" befindet und – wie zu ergänzen ist – nicht im bourdon bzw. im tenor:

De preceptis artis musicae: Iste enim modus communiter faulxbordon appellatur, supranus enim ille reperitur per cantum firmum (CSM 11, 39).

Obschon hier die gesamte Satzart als fauxbourdon bezeichnet ist, bietet die Erklärung des Guilielmus einen Anhalt dafür, wie fauxbourdon auch schon im frühen 15. Jh. als Stimmbezeichnung verstanden worden sein könnte. Denn wenn das „Falsche" an dieser Praxis darin liegt, daß die als Tenor bezeichnete Stimme nicht c.f.-Träger ist, daß diese Funktion vielmehr auf den „supranus" übergegangen ist, wäre faux bourdon im Sinne von „falscher Tenor" eine adäquate sprachliche Spiegelung dieses Sachverhalts.
Eine andere Erklärung findet sich zur gleichen Zeit bei Adam von Fulda; dieser sieht das „Falsche" im Klangaufbau der Satzart. Adam – und später auch Coclico – gehen davon aus, daß die Quarte per se eine Dissonanz ist, die jedoch, sofern sie – wie im Fauxbourdon – in eine umrahmende Konsonanz (Sexte bzw. Oktave) eingebettet ist, ebenfalls konsoniert. Dennoch wird sie als „häßlich" angesprochen und rechtfertigt damit die Wertung als „faux":

Adam Fuld. *Musica* (1490): ...et ipsa [sc. diatessaron] consonantiam facit non ex se, sed respectu aliarum; quod musici gentium vocabulo faulx bordon vocare coeperunt, quia tetrum reddit sonum (GS III, 352a);
Adrian P. Coclico, *Compendium musices* (Nürnberg 1552): ...et dicitur gallice Faubordon, id est, quòd malae species, quae sunt contra partem superiorem excusantur, per uocem inferiorem sextis seu octavis (f. Liij).

(2) Seit dem 17. Jh. wird fauxbourdon auch synonym zu ital. FALSO BORDONE (vgl. III.(1)) gebraucht, wobei sowohl der strenge Fauxbourdon-Satz als auch die meist als falso bordone bezeichnete Praxis der Psalmendeklamation angesprochen sein kann:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Bey den Italis aber ist Falso bordone, welches die Frantzosen Faulx Bourdon nennen (9);

BrossardD (^{2}1705), Art. *Falso bordone*: Falso bordone veut dire communément Fauxbourdon, ou Musique simple de Notte contre Notte (25);
WaltherL (1732), Art. *Faux-Bourdon*: Faux-Bourdon... ist eben was Falso bordone (240).

Rousseau gibt unter dem Stichwort Fauxbourdon eine detaillierte Beschreibung der Praxis, die gewöhnlich als Falso bordone bezeichnet wird:

RousseauD (1768), Art. *Faux-Bourdon*: Musique à plusieurs Parties, mais simple et sans Mesure, dont les Notes sont presque toutes égales et dont l'Harmonie est toujours syllabique. C'est la Psalmodie des Catholiques Romains chantée à plusieurs Parties (343).

(3) Im 17. und 18. Jh. bezeichnet fauxbourdon auch eine durch parallelen Terz-Sext-Gang gekennzeichnete MUSIKALISCH-RHETORISCHE FIGUR, die zur musikalischen Vergegenwärtigung des „Falschen", aber auch, wie Werckmeister sagt, des „Traurigen" gebraucht wird:

J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606): De Simul Procedentibus sive Faux Bourdon. Simul procedentia, sive mota, *ὁμοστιχάοντα* vel *ὁμιοκινεόμενα*, vel aut gallico nomine vocata Faux Bourdon, est in tribus vocibus sub eodem motu & pari quantitate Ditonorum vel Semiditonorum & *διὰ τεσσάρων* compositio. Exemplum est in Orlandi *Omnia quae fecisti nobis Domine*, ad textum: *peccavimus tibi...* (65);
A. Werckmeister, *Hypomnemata Musica* (Quedlinburg 1697): Damit wir nun weiter auf die progression der quartae kommen / so haben die Alten die Continuation derselben nur in gewissen progressionen zugelassen / doch hat sie ihren locum, n. p. superiorem behalten: Dieses haben sie genennet falso bordon und haben damit etwa einen traurigen affectum exprimiren wollen... (7).

Bei J. Thuringus (1625) ist Fauxbourdon gleichgesetzt mit Catachresis (nach Feldmann, AfMw XV, 1958, 137f.), die sich wiederum folgendermaßen erklärt:

WaltherL, Art. *Catachresis*: Catachresis... heisset so viel als abusio, ein Mißbrauch, oder uneigentlicher Gebrauch... Der Progressus vieler auf einander folgenden Quarten, welche durch den Bass klang- und brauchbar gemachet werden, heisset auch also; weil nach der Pythagoräer Meinung solche auch unter die vollkommenen Consonanzen mit gehören, und demnach immediate einander nicht folgen sollen (148).

Es scheint also, daß sich der Fauxbourdon im Sinne der Catachresis im System der musikalisch-rhetorischen Figuren etablieren konnte und daß von der Definition der Catachresis her ein für die Zeit sinnvolles Wortverständnis von fauxbourdon möglich war: denn die Quartparallelen sind nur durch die sie abstützende Tiefstimme legalisiert; isoliert betrachtet sind sie „falsch".

(4) Im 16. Jh. ist im dtsch. Sprachraum der Ausdruck faberthon als Bezeichnung für ein ORGELREGISTER überliefert, das in Quint-Oktav-Mixtur klingt; den Anlaß zu dieser Namensgebung boten wohl die sich hierbei ergebenden Oberquarten. Zuerst erscheint der Ausdruck als Registerbezeichnung in der Disposition der 1544/48 von Jörg Ebert (Ravensburg) erbauten Orgel des Münsters von Freiburg i. Br., 1548 auch in derjenigen der Kirchenorgel von Überlingen, die ebenfalls von Ebert erbaut worden ist (vgl. I. Rücker, *Die deutsche Orgel am Oberrhein*, Freiburg i. Br. 1940, 121 u. 157).
Daß faberthon eine Korrumpierung von frz. fauxbourdon ist und nicht, wie angenommen wurde, auf tonus fabri („Schmiedeton") zurückgeht (so Chr. Mahrenholz, *Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau*, Kassel ^{2}1942, 247), zeigt eine Bemerkung Johannes Fabers, nach der die üblicherweise Fauxbourdon bezeichnete Satztechnik bei den Orgelbauern faberthon heißt:

Musica poetica (Braunschweig 1548): Possunt autem plures sese sequi in cantu, praesertim cum inferior et superior vox per multas sextas procedunt et media semper quartam infra superiorem habet. Quem concentum vulgo faulx bourdo, Organarii Faberthon vocant (nach Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jh.*, Kgr.-Ber. Bamberg 1953, 111).

III. Falso bordone ist seit dem 16. Jh. als Übersetzungsterminus von frz. fauxbourdon belegt.

(1) Als solcher bezeichnet er im ital. Sprachbereich den STRENGEN FRZ. FAUXBOURDON-SATZ:

G. Zarlino, *Le Ist. Harmoniche* (1558): Usano alcuni di porre la parte acuta con la mezana distante per una Quarta; et questa con la grave per una Terza; di maniera che'l Basso viena ad esser lontano dal Soprano per una Sesta, tramezata dalla Terza, o maggiore, o minore. Onde essendo le parti composte in tal maniera sogliano farle ascendere, o discendere insieme piu gradi; et tal modo di procedere chiamano Falso bordone (III, 61);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Bey den Italis aber ist Falso bordone, welches die Frantzosen Faulx Bourdon nennen / wenn ein Gesang mit eitel Sexten nacheinander gesungen wird / also daß der Alt vom Discant eine Quarta, und der Tenor vom Alt eine Tertia niedriger / und also oben eine Quart, und unten eine Tertia respectu mediae Vocis ist (9f.).

Aus der Worterklärung des Praetorius spricht deutlich das Generalbaß-Bewußtsein seiner Zeit: falsch sei jener bordone, weil er nicht durch ein Baßfundament, sondern durch parallele Terzen abgestützt werde:

... sed cum veram Basin non habeant, & Bordone Italis chordam, quae *ὑπάτην* seu Maximam in Testudine proxime sequitur, significet, Falso Bordone appellatur. Denn die Tertia hat ihren natürlichen Sitz nicht in sonis gravibus et inferioribus, besondern in sonis acutis & superioribus (10);
WaltherL (1732), Art. *Falso Bordone*: ...weil solcher gestallt jedem Satze das rechte und ordentliche Fundament, die wahre Stütze, oder das eigentliche Ende der Harmonie und des Accords mangelt (239).

(2) Daneben ist falso bordone im 16. Jh. auch als Bezeichnung für die ENGL. FABURDON-PRAXIS belegt (vgl. das Zitat oben I. (2)). Da auch fauxbourdon in dieser Bedeutung auftritt (vgl. II. (2)), erscheint die entsprechende Verwendung von dessen ital. Nachprägung falso bordone als folgerichtig.

(3) Ebenfalls seit dem 16. Jh. tritt falso bordone (bzw. span. fabordon) als Bezeichnung für RHYTHMISCH GLEICHMÄSSIG VERLAUFENDE, AKKORDISCH GESETZTE C. F.-KOMPOSITIONEN (meist 4st. Psalmen) auf:

M. Praetorius, *op. cit.* III: Fürs erste werden die Psalmen / so im Anfang der Vesper / als Nota contra Notam in einer reige nacheinander in unisono gesetztet seyn / Psalmi Falsi bordoni genennet (9);
vgl. auch RousseauD (1768), Art. *Faux-Bourdon*, zit. oben II. (2).
Anm. zu L. Lippi, *Il Malmantile racquistato* (Milano ^{2}1731): Falso bordone è una modulazione continua di piu voci, che si fa col porre più sillabe sulla stessa corda... (nach *Vocabolario degli Accademici delle Crusca* II, ^{5}1866, Art. *bordone*).

Als prakt. Beispiele vgl. etwa Caesare de Zaccari, *Intonationes Vespertinarum Precum una cum singulorum Tonorum Psalmodiis (quae vulgo Falsibordoni dicuntur)*... (ed. Proske 12ff.) und *Falsi bordoni a cinque voci, divisi in sei ordini per tuono, con i tre Salmi che si cantano a terzo secondo l'uso di Santa Chiesa... di Ludovico Viadana... 1596* (ed. Proske 48ff.).

Vgl.: Intonationes cum Psalmodiis (quae vulgo Falsibordoni dicuntur) Omnium Tonorum

Auctore Caesare de Zachariis

Cantus — Domine ad adjuvandum me fe - sti - na.

Altus — Domine ad adjuvandum me fe - sti - na.

Tenor — Domine ad adjuvandum me fe - sti - na.

Bassus — Domine ad adjuvandum me fe - sti - na.

(nach Proske 12f.)

Die Übertragung der Bezeichnung fauxbourdon bzw. falso bordone auf die beschriebene Satzart läßt sich wohl nur aus einem entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang zwischen dem strengen Fauxbourdon und dem späteren Falso bordone motivieren. Charakterisiert den Fauxbourdon-Satz neben der Terz-Sext-Parallelität syllabische Textunterlegung sowie die Tatsache, daß er vornehmlich im Bereich der kirchlichen Gebrauchskunst Verwendung fand (Psalmen, Hymnen, Magnificat), so kennzeichnen die beiden letztgenannten Phänomene auch den Falso bordone. Darüber hinaus gibt es Anzeichen, daß der Falsobordone-Satz direkt aus dem Fauxbourdon-Satz hervorgegangen ist: im späten 15. Jh. begegnen 3st. ausgesetzte Psalmen, deren Tenor-Cantus-Gerüst in parallelen Sexten verläuft, während der Contratenor in Terzen und Quinten unter dem Tenor geführt ist. Diese Satzstruktur erscheint daneben auch erweitert um einen in Terzen und Quarten zum Cantus verlaufenden Contratenor altus (vgl. Trumble 48, Beispiel 14), wobei die Sextparallelität auf den Fauxbourdon zurück-, die Vierstimmigkeit und die frei geführten Contratenores auf den Falso bordone vorverweisen. So ist es wahrscheinlich, daß die alte Bezeichnung für eine stets sich verändernde und schließlich als etwas ganz anderes dastehende Praxis eingesetzt wird, die sie sprachlich in keiner Weise mehr deckt. Entsprechend ratlos stehen die Theoretiker des 17. und 18. Jh. der Bezeichnung falso bordone gegenüber. M. Praetorius, der das „Falsche" des Fauxbourdon im fehlenden Baßfundament gesehen hatte, empfindet die Bezeichnung falso bordone für einen mit Generalbaß ausgestatteten Satz als nicht einleuchtend:

op. cit. III: Wiewol in denselben [sc. Falso bordone-Sätzen] nunmehr der Bass in der Quinta unter dem Tenor allezeit gefunden wird / so die Harmoniam gut und complet machet (9).

Einen recht gewaltsamen Deutungsversuch unternimmt G. B. Rossi, der den Ausdruck als Metapher verstehen möchte: so wie der bordone (ital. Maulesel) weder Pferd noch Esel und somit „falsch" sei, so sei der falso bordone weder canto fermo noch canto figurato, also ebenfalls „falsch":

Organo de Cantori... (Venedig 1618): Ma perche abbiamo fatto menzione di falso bordone, mi potrebbe dimandar alcuno, che cosa, è questo falso bordone, ovvero: che vuol dire falso bordone? Veramente io non ho trovato alcuno che faccia questo quesito nulla dimeno daremo tal risposta, che restera il cantore appagato e quieto. E donque da notare, che questa è una metafora. Burdo in latino significa in italiano quello che è nato di cavallo et di asina... E si come il nato di cavallo et asina non è ne asino, ne cavallo, cosi il falso bordone, qual e composto ordinariamente di canto fermo e figurato non e ne l'uno ne l'altero – è fermo per l'andar col canto fermo posatamente, ... è figurato in parte per la consonanza, che non è nel canto fermo, cantando tutti con una voce e misura stessa, come è manifesto. Onde perche falsifica il canto fermo et il figurato, non essendo ne l'uno ne l'altro vien detto falso bordone (nach Ambros, *Geschichte der Musik* II, 1864, 315).

Auch die Tatsache, daß der Falso bordone häufig in freirhythmischer Deklamation vorgetragen wird, gilt als Motivation für die Bezeichnung:

Anm. zu L. Lippi, *op. cit.*: Falso poi è aggiunto, forse per significare quasi canto illegittimo, cioè non regolato, perche non ha determinato tempo (ibid.).

Jedoch wird der Falso bordone nicht ausschließlich in gleichmäßiger Akkorddeklamation, sondern auch in der Weise ausgeführt, daß unter Beibehaltung des Satzgerüstes nacheinander jede Stimme in figurierter Form vorgetragen wird.

Prakt. Beispiele finden sich bei A. de Cabezon, *Fabordones* (Madrid 1578) und L. da Viadana, *Falsi Bordoni Passeggiati* (Venedig 1602).

(4) Motiviert wohl durch das letztgenannte Erscheinungsbild des Falso bordone begegnet der Terminus im 18. Jh. auch als Bezeichnung für c. f.-Bearbeitungen, bei denen der von figurierenden Aussenstimmen begleitete c. f. in der Mitte liegt:

WaltherL, Art. *Falso bordone*: Falso bordone... heisset... Wenn die Melodie eines Cantus firmi nicht in den extrem. sondern in den Mittel-Stimmen (so gemeiniglich im Tenor geschiehet) angebracht und geführet wird, wozu die übrigen Stimmen figuriren (239).

Warum diese Satzart jedoch falso bordone genannt wird, ist den zeitgenössischen Theoretikern unklar:

KochL (1802), Art. *Falso bordone*: Die ältern Tonlehrer bezeichnen mit diesem Ausdrucke einen solchen Satz, in welchem... der Cantus firmus in eine Mittelstimme, besonders in den Tenor, gesetzt, und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contrapunktirt wird. (Warum man in diesem Falle dem Satze eine solche Benennung gegeben hat, ist schwer zu errathen) (553).

Lit.: M. Bukofzer, Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen, Straßburg 1936; J. Handschin, Aus d. alten Musiktheorie, AMl XIV, 1942, u. XV, 1943; H. Besseler, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; ders., Tonalität u. Vollklang, AMl XXIV, 1953; ders., Das Ergebnis d. Diskussion über Fauxbourdon, AMl XXIX, 1957; R. v. Ficker, Zur Schöpfungsgesch. d. Fauxbourdon, AMl XXIII, 1951; ders., Epilog z. Fauxbourdon, AMl XXV, 1953; H. Flasdieck, Franz. Fauxbourdon u. frühneuengl. faburden, AMl XXV, 1953; ders., Elisab. „Fauxbourdon" u. ne. Burden „Refrain", Anglia LXXIV, N. F. LXII, 1956; N. Wallin, Zur Deutung d. Begriffe Faburden-Fauxbourdon, Kgr.-Ber. Bamberg 1953; G. Kirchner, Frz. Fauxbourdon u. frühneuengl. faburden (H. H. Flasdieck). Epilog z. Fauxbourdon (R. v. Ficker). Eine Erwiderung, AMl XXVI, 1954; B. Trowell, Faburden and Fauxbourdon, MD XIII, 1959;

E. TRUMBLE, Fauxbourdon. An Historical Survey, New York 1959; FR. L. HARRISON, Faburden in Practice, MD XVI, 1962; E. APFEL, Nochmals zum Fauxbourdon (Faburden) bei Guilelmus Monachus, Mf XIX, 1966; R. BRINKMANN, Art. Faburden u. Art. Fauxbourdon, in: RiemannL, Sachteil, Mainz 1967; R. DAMMANN, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967; M. VOGEL, Musica falsa u. falso bordone, Fs. Walter Wiora, Kassel 1967; D. HOFFMANN-AXTHELM, Tenor/Contratenor u. Bourdon/Fauxbourdon, Diss. Freiburg i. Br. 1970 (maschr.); A. B. SCOTT, The Beginnings of Fauxbourdon, JAMS XXIV, 1971; C. DAHLHAUS, Miszellen z. Musiktheorie d. 15. Jh., in: Jb. d. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preuß. Kulturbesitz 1970, Bln 1971.

Dagmar Hoffmann-Axthelm, Basel 1972

Fantasia

lat. fantasia, phantasia, von griech. φαντασία, Erscheinen, Erscheinung, innere Vorstellung, geistiges Bild;
ital. fantasia, span. fantasía, franz. fantaisie, engl. fantasie, fantasy, fancy, dtsch. Fantasie, Phantasie;
seit dem 14. Jh. wird lat. und ital. fantasia auf Musik bezogen. Im deutschsprachigen Schrifttum wird das ab dem 14. Jh. verwendete Lehnwort Phantasie unter dem Einfluß des altfranz. fantasie bzw. des franz. fantaisie bis ins 19. Jh. als Fantasie geschrieben. Durch ital. fantasia ist diese Schreibart besonders in mus. Schriften zu finden;
frühneuhochdtsch. fantasieren oder phantasieren ist ab dem 15. Jh. nachweisbar. Neben die allgemeinen Bedeutungen (sich den Vorstellungen der Phantasie hingeben, schwärmen, im Fieber wirr reden, Unsinn reden) tritt der spezifisch mus. Wortgebrauch für improvisieren, frei bzw. aus dem Stegreif spielen;
das dtsch. Adjektiv fantastisch bzw. phantastisch, nach spätlat. phantasticus, ist seit dem 16. Jh. belegt als Synonym für schwärmerisch, nur in der Fantasie bestehend, unwirklich, ungewöhnlich.

I. Seit dem 14. Jh. wird lat. und ital. fantasia im mus. Schrifttum in der allgemeinen Bedeutung INNERE VORSTELLUNG UND EINBILDUNGSKRAFT aufgegriffen.
(1) Um 1300 ist fantasia in Synonymie mit imaginatio in der Bedeutung EINFALL ODER GEISTIGES BILD nachweisbar.
(2) Seit dem späten 15. Jh. tritt fantasia in eine ENGERE BEZIEHUNG ZUR MUSIKALISCHEN PRODUKTIVITÄT, wobei zunächst nicht zwischen vokaler und instrumentaler Musik differenziert wird.
(3) Vom 16. Jh. an bezeichnet das Begriffswort fantasia einen ORIGINÄREN MUSIKALISCHEN EINFALL.
(4) Das entscheidende Merkmal der durch A. Kircher 1650 initiierten Begriffsprägung STYLUS PHANTASTICUS ist die darin implizierte Emanzipation der Instrumentalmusik. Der Begriff wird im 18. Jh. aufgenommen und hebt neben dem Instrumentalen die formale Ungebundenheit im künstlerischen Schaffen hervor.
(5) Das im 14. Jh. bei Dante Alighieri aufkommende und im 16. Jh. auf die Musik übertragene Verständnis von fantasia als künstlerischer Vision fordert die UMSETZUNG DER EINGEBUNG DURCH EINEN AUTOR, DER SICH DURCH INGENIUM AUSZEICHNET. In diesem Zusammenhang werden seit um 1800 auch extreme Seelenzustände als Auslöser mus. Imagination angesehen und mit fantasia bezeichnet.
(6) Die ORIGINALITÄT DER MUSIKALISCHEN GESTALTUNG, die sich um 1600 an die Auffassung von fantasia als individuelles Erfindungsvermögen anschließt, wird bis ins 18. Jh. positiv beurteilt, erfährt aber zu Beginn des 19. Jh. eine deutliche Abwertung durch den Vorwurf der Regellosigkeit.
(7) Seit etwa 1800 bezeichnet der Begriff eine AUS DER REZEPTION VON MUSIK BZW. KUNST IM ALLGEMEINEN ENTSTEHENDE IMAGINATION, die ihrerseits wieder produktiv wirken kann.

II. Im Anschluß an die instruktiven Instrumentalwerke des 16. Jh. wird der dtsch. Ausdruck fantasieren im 18. Jh. zum Fachterminus für den EXTEMPORE-VORTRAG.
(1) In den Instrumentalschulen des 16. Jh. wird erstmals IMPROVISATORISCHES SPIEL mit dem Begriff fantasia in Verbindung gebracht.
(2) Mit Bezug auf das Extempore bezeichnet fantasia häufig das EINSPIELEN VON SPIELER UND INSTRUMENT. Das freie Spiel zum Überprüfen der Stimmung und zum ‚Ausprobieren' eines Instruments ist ab dem 16. Jh. mit Begriffsvarianten belegt.
(3) Im 18. Jh. steht die SPONTANEITÄT der mus. Darbietung im Zentrum der theoretischen Auseinandersetzung mit dem freien Spiel. (a) J. Mattheson beschreibt 1717 Fantasieren als eine besondere SOLISTISCHE LEISTUNG. (b) Eine besondere Funktion hat das Fantasieren auf der ORGEL. (c) Fantasia benennt außerdem das KÜNSTLERISCHE ERGEBNIS DER (AUCH FESTGELEGTEN) IMPROVISATION.
(4) Um die Mitte des 18. Jh. deutet sich im Wortgebrauch eine KONZENTRATION AUF TASTENINSTRUMENTE an.
(5) Vor allem in der Pianistik assoziiert der Ausdruck Fantasieren bis in die erste Hälfte des 19. Jh. hinein die DEMONSTRATION MUSIKALISCHEN EINFALLSREICHTUMS UND TECHNISCHER FÄHIGKEITEN.
(6) Der mus. Ausdruck kommt in BERÜHRUNG MIT DER ALLGEMEINSPRACHLICHEN WORTBEDEUTUNG von Fantasieren, das als Gegensatz zu klar bewußtem Denken verstanden wird.

III. Mit seinen je nach Sprache verschiedenen Varianten bezeichnet fantasia bzw. Fantasie als GATTUNGSBEGRIFF Instrumentalmusik in unterschiedlichen Ausformungen.
(1) Vom Ende des 15. Jh. an wird der Ausdruck als TITEL VON INSTRUMENTALSÄTZEN gebräuchlich.
(2) Schon im 16. Jh. erfährt fantasia in Werküberschriften und theor. Abhandlungen NÄHERE BESTIMMUNG DURCH ALTERNATIVE SATZBEZEICHNUNGEN.
(3) Häufig wird die Betitelung Fantasia im 16. und 17. Jh. mit der BENENNUNG BESTIMMTER KOMPOSITORISCHER AUFGABENSTELLUNGEN ODER THEMEN verbunden.

(4) Mit dem 18. Jh. wird der Begriff in eine VERÄNDERTE RELATION ZUR FUGENTECHNIK gebracht, was der aufkommenden Reihung von freiem und fugiertem Satz sowie der Tendenz zu weniger strengen Gestaltungsprinzipien entspricht.
(5) Die Prägung FREIE FANTASIE wird um die Mitte des 18. Jh. zu einem feststehenden Terminus. (a) In C. Ph. E. Bachs Lehrwerk wird formuliert, worin die FREIHEIT DER GESTALTUNG besteht. (b) In der Folge werden Fantasien als FREI ODER GEBUNDEN differenziert. (c) In Anlehnung an Bach verweist die Bezeichnung Fantasie bis ins 19. Jh. hinein auf ein wegen seiner besonderen Entstehung IDEALISIERTES TONSTÜCK.
(6) Bereits C. Czerny hatte die Improvisation über ein oder mehrere Themen, in Form eines Potpourris oder eines Variationszyklus, in seine *Systematische Anleitung zum Fantasieren* (Wien 1829) integriert. Sein Lehrwerk bildet einen Brückenschlag zwischen der Improvisationspraxis des 18. Jh. und dem BEGRIFFSVERSTÄNDNIS DES 19. JAHRHUNDERTS. (a) Im 19. Jh. spiegelt der Umgang mit dem Gattungsbegriff Fantasie eine vermehrte AUSEINANDERSETZUNG MIT STÄRKER FIXIERTEN FORMALEN KONZEPTEN wider, unter denen die Sonate einen besonderen Stellenwert bekommt. (b) Mit dem vokabularen Zusatz QUASI UNA FANTASIA, der nach der Mitte des 18. Jh. aufkommt, wird das stilistische Moment der fantasia auf andere Satztypen und Gattungen übertragen. (c) Die begriffliche Ambivalenz zeigt sich an Titeln, die Fantasie mit CHARAKTERSTÜCK in einen Zusammenhang bringen. (d) Ein eigenes Repertoire entwickelt sich im 19. Jh. mit den sogenannten SALON- UND OPERNFANTASIEN. (e) Einen gesonderten Bereich bilden ORCHESTERWERKE, deren Titel den Ausdruck verwenden. (f) Das Epitheton FANTASTISCH wird im 19. Jh. in Werktitel unterschiedlicher Gattungen integriert.
(7) Die Titelgebung Fantasie begegnet im 20. Jh. vor allem in historisierendem Zusammenhang: TRADIERTE MODELLE WERDEN ALS VORBILDER AUFGEGRIFFEN und dienen als formaler Hintergrund für neue individuelle Kompositionsansätze.

I. Seit dem 14. Jh. wird lat. und ital. fantasia im mus. Schrifttum in der allgemeinen Bedeutung INNERE VORSTELLUNG UND EINBILDUNGSKRAFT aufgegriffen. Das mit fantasia angesprochene Konzept mus. Produktivität konzentriert sich mit dem 16. Jh. auf eine Loslösung der Instrumentalmusik von vokalen Modellen bzw. von der Vokalmusik überhaupt. Gleichzeitig wächst die Bedeutung des Autors, dessen Fähigkeit zur individuell-künstlerischen Umsetzung des Einfalls als Ingenium hervorgehoben wird. Entsprechend der zunehmend größeren Bedeutung, die der Begriff fantasia für das Hervorbringen von Musik erhält, erfaßt er auch die durch Rezeption von Musik bzw. von Kunst allgemein ausgelösten mentalen Vorstellungen.

(1) Um 1300 wird fantasia in der Bedeutung EINFALL ODER GEISTIGES BILD im mus. Schrifttum verwendet. Die häufig belegte inhaltliche Gleichsetzung mit imaginatio entspricht dabei dem Gebrauch beider Ausdrücke in der allgemeinen lat. Literatur des Mittelalters (vgl. M. R. Pagnoni-Sturlese, Art. *Phantasia*, Abschn. III., *Historisches Wörterbuch d. Philosophie* VII, Basel 1989, 526 ff.):

Johannes de Grocheio, *De musica* (um 1300): Sed Lambertus et alii istos modos ad novem ampliaverunt ex novem instrumentis naturalibus fantasiam adsumentes (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 140, 29–30);
Guido de Sancto Dionysio, *Tract. de tonis* (um 1300): recte ergo // in diffinitione passionis vel passionum anime positum est sub fantasia vel ymaginatione boni vel mali (f. 70r);
Marchettus de Padua, *Pomerium* (zw. 1321 u. 1326) VII, 3, 2: Nunquid secundum vestras fantasias et pro vestro libito voluntatis, nulla ratione moti, dicitis quod nota quae debet solum duodecimam partem temporis mensurare, caudam debet habere in sursum? (CSM VI, 126);
B. Ramis de Pareja, *Musica pract.* (Bologna 1482) II, 1: verum nostri cantores haec minime considerant. sed illud tantum, quod imaginationi seu fantasiae suae placet, secundum accidentem dispositionem credunt omnibus advenire... (o. S. [58]; vgl. ed. Wolf, Lpz. 1901, 71);
Rutgerus Sycamber de Venray, *Dialogus de musica* (um 1500): Nam ego iam chimeram ipsius tabule concepi et pene formavi in mente, verum non sunt omnes tante fantasie, ut ex tuis verbis et meis eam valeant ymaginari (ed. Soddemann, Köln 1963, 10).

Der bloße Einfall bedarf, wenn er nicht beliebig sein soll, der Steuerung durch Verstand und Studium (→ *Inventio* I. (1)). So wie Marchettus de Padua im oben zitierten Beleg das Imaginative einer von der ratio geleiteten Entscheidung gegenüberstellt, kritisiert auch P. Aaron die mangelnde Reflexion: „liquali secondo la loro fantasia, & senza consideratione alcuna commettono euidentißimi errori" (*Lucidario* III, Venedig 1545, 25). Daß nicht der Einfall allein, sondern seine Qualität wesentlich ist, wird an den Begriffsbildungen „bona fantasia" und „iucundae fantasiae" deutlich, wie sie H. Finck gebraucht:

Pract. musica (Wittenberg 1556): Tales & similes iucundæ fantasiæ, erudite & dextre excogitatæ in Gallicis cantilenis, crebro sunt obuiæ, præcipue in hoc canone: le desir croist quant & quant lesperance (f. Cc iij);
Cum autem aliquando in Instrumentis aut Organis artis suæ specimen aliquod exhibere debent, ad unam hanc confugiunt artem, ut inanem strepitum confuse & sine ulla gratia faciant: utque in doctorum auditorum aures facilius demulceant, admirationemque sui ob celeritatem excitent, interdum per sesquihoram sursum deorsumque digitis per claues discursitant, atque hoc modo sperant, se per istum iu-

cundum (si dijs placet) strepitum etiam ipsos montes excitaturos esse, sed tandem nascitur ridiculus mus: *fragen nicht darnach wo meister* Mensura, *meister* Tactus, *meister* Tonus, *und sonderlich meister* bona fantasia bleibe (f. Oo iij); Breuiter, nullus figuralis cantus si modo bonam fantasiam (ut recentiores appellant) habere debet, exacte ex principio, medio & fine dijudicari potest (f. Rr ij).

Das Studium vorbildhafter Werke ist für G. Zarlino eine grundlegende Voraussetzung; er rückt das Entdecken der „noue inuentioni, & belle fantasie" in die Nähe des „imitando gli Antichi" (*Le istitutioni harmoniche* III, Cap. 56, Venedig 1558, 267). Auch G. Diruta verweist auf die Notwendigkeit des Studiums und des auswendigen Beherrschens bereits geschaffener Werke zur Schulung der eigenen Einfallsfähigkeit: „Li Ricercari, Motetti, & Messe, vi fanno fare buona fantasia" (*Il Transilvano* II, 4, Venedig [1609] [2]1622, 16).

(2) Seit dem späten 15. Jh. tritt fantasia in eine ENGERE BEZIEHUNG ZUR MUSIKALISCHEN PRODUKTIVITÄT, wobei zunächst nicht zwischen vokaler und instrumentaler Musik differenziert wird. So bezeichnet etwa E. Albergati in einem Brief vom 5. 2. 1492 an Fr. Gonzaga mit „magna fantasia" das Vorhaben einer vokalen Komposition von F. Lapacino (A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga*, Mailand 1890, 15). Für vokale und instrumentale Musik steht fantasia hingegen bei N. Vicentino:

L'antica musica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 1: ...di diuerse maniere di comporre uarie fantasie da sonare, & da cantare, sopra i canti fermi, & figurati, con uary Canoni... (f. 72').

An anderer Stelle verwendet Vicentino das Begriffswort für den einem Werk zugrundeliegenden Soggetto, der von traditionellen Soggetti offenbar abweicht (IV, 14: „Volendo il compositore... fare una messa, fabricarà quella sopra il canto fermo, ò sopra Motetti, ò sopra altre fantasie"; f. 78').
Eine größere Konzeption, in welche wiederum einzelne Ideen einfließen, spricht V. Galilei mit fantasia an („auuertiranno ciascuno minimo particolare accidente che conuiene al ben sonare & al ben comporre; ma trouerassi poscia di questo la fantasia così priua d'inuentioni"; *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 138; → *Inventio* I. (2)). Offen bleibt jedoch, ob diese ‚fantasia' durch Komposition oder instrumentale Improvisation hervorgebracht wird. Die Diskrepanz zwischen einer „benissima fantasia" und der Notwendigkeit, diese entsprechend mit dem Instrument umzusetzen, damit sie nicht verloren gehe, erörtert auch G. Diruta (*Il Transilvano* I, Venedig 1593, f. 36). Für ihn gehört „far la fantasia" (f. 36') zu den Fähigkeiten eines Musikers bzw. Organisten und wird folglich zur Heranbildung von „buona fantasia" in seine Lehre integriert. Auch hier wird aber nicht festgelegt, wo die Grenzen zwischen Improvisation und Komposition liegen. Augenscheinlich ist fantasia ein Oberbegriff für eine umfassendere mus. Erfindung, den Diruta jedoch wiederum nicht als Satzüberschrift für seine Beispiele verwendet. Hierfür wählt er den auf dem Titelblatt seines Traktates genannten Terminus Toccata.

(3) Vom 16. Jh. an bezeichnet das Begriffswort fantasia einen ORIGINÄREN MUSIKALISCHEN EINFALL. Dies bezieht sich zunächst auf das Verhältnis zu einem Cantus prius factus, anschließend auf Vokalmusik überhaupt. So wird in einem Brief aus Ferrara von 1502 eine Folge von Instrumentalstücken H. Isaacs über den Cantus firmus „*la mi la so la so* [sic] *la mi*" als „uno moteto sopra una fantasia" angesprochen (vgl. Faks. in MGG VII, 1958, Tafel 10, Zeile 2, vor 193). Hier indiziert fantasia – wie auch in den Titelgebungen von Cl. Sermisys *Missa ad placitum (sur fantaisie)* (in: *Missarum mus. Liber secundum*, Paris 1534) und F. Roussels *Missa De fantasia* (zw. 1550 u. 1575; CMM 83, 2) – den Verzicht auf eine im Werk verarbeitete vokale Vorlage.
Als „Comporre di fantasia" beschreibt G. Zarlino diejenige Art des Komponierens, in der ein Soggetto ohne Rückgriff auf eine mus. Vorlage aus sich selbst heraus entwickelt wird und damit allein auf dem freien Einfall des Autors beruht (*Le istitutioni harmoniche* III, Cap. 26 u. 43 sowie 56, Venedig 1558, 172 u. 200 sowie 232). Auch N. Vicentino unterscheidet an das Wort gebundene Soggetti und von diesem Bezug freie „fantasie":

L'antica musica... (Rom 1555) II, 31: ...quella compositione che non haurà il moto, secondo il suggietto delle parole, ò secondo il proposito d' altre fantasie, non sarà grata à gl' oditori, perche parerà fatta senza studio, & senza alcun giuditio... (f. 42).

Ob als freie Erfindung im Gegensatz zu einem Cantus prius factus (f. 84), als freie Form oder als mus. Einfall „per imitare le parole" (f. 86'): fantasia bedeutet für Vicentino eine von mus. Vorbildern und Gewohnheiten der Benennung noch unbeeinflußte Idee.
Eindeutig formuliert ist die Abgrenzung zu jeglicher Vokalmusik in folgenden Definitionen, in denen sich die Bedeutung von fantasia als neuem Konzept und Gattungsbegriff überlagert:

Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Practicall Musicke* (London 1597): The most principall and chiefest kind of musicke which is made without a dittie is the fantasie, that is, when a musician taketh a point at his pleasure, and wresteth and turneth it as he list, making either much or little of it according as shall seeme best in his own conceit. In this may more art be showne then in any other musicke, because the composer is tide to nothing but that he may adde, deminish, and alter at his pleasure (180 f.);
M. Mersenne, *Harmonie Universelle* (Paris 1636) II: *Des chants*: Et lors que le musicien prend la liberté d'y employer

tout ce qui luy vient dans l'esprit sans y exprimer la passion d'aucune parole, cette composition est appellee *Fantaisie*, ou *Recherche* (164).

Die Loslösung von der vokalen Vorlage verschafft dem Komponisten in der Folge Freiheit in der Gestaltung.

(4) Das entscheidende Merkmal der durch A. Kircher initiierten Begriffsprägung STYLUS PHANTASTICUS ist die darin implizierte Emanzipation der Instrumentalmusik:

Musurgia universalis (Rom 1650) VII, 5: Phantasticus stylus aptus instrumentis, est liberrima, & solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subiecto harmonico adstrictus ad ostentandum ingenium, & abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus, dividiturque in eas, quas *Phantasias, Ricercatas, Toccatas, Sonatas* vulgò vocant (I, 585).

Die so gewonnene Freiheit kompositorisch zu nutzen, verlangt Ingenium, hohe schöpferische Vorstellungskraft und Inspiration. Das Umsetzen des Freiraums wird von Kircher bereits angesprochen, indem er eine „individuell geplante Künstlichkeit" des Fantastischen beschreibt (Schleuning 1973, 20). Schleuning verweist auf den bei Fr. Zuccari 1607 gebrauchten Begriff des „Disegno fantastico-artificiale" (21), mit dem die Individualität über bestehende Kunstregeln gesetzt wird. Wie bei Th. Morley und M. Mersenne (zit. oben, I. (3)) überlappen sich die Bedeutungsfelder auch bei Kircher. Der aus der fantasia sich ableitende Stilbegriff bezeichnet eine bestimmte Weise des Komponierens, aus der wiederum als mus. Ergebnis „Phantasia" resultiert, genauso aber Ricercar, Toccata und Sonata. An anderer Stelle fügt Kircher außerdem den Terminus Praeludium hinzu und zeigt als Beispiel aus der Tasteninstrumentmusik die *Phantasia supra Vt, re, mi, fa, sol, la* von J. J. Froberger (*op. cit.* VI, Cap. 1; I, 465 f.).

Der bei Kircher formulierte Gedanke eines Instrumentalstils wird im Art. *Stilo* des BrossardD (Paris [1703] [2]1705, 116), von J. Mattheson (*Das Beschützte Orch.*, Hbg 1717, 117 ff.) sowie im Art. *Stilo Fantastico* des WaltherL (Lpz. 1732, 584: „gehöret vor Instrumente, und ist gar eine freye von allem Zwanck ausgenommene Art zu componiren") mit gleichartigen Definitionen aufgegriffen, die neben dem spezifisch Instrumentalen erneut die Ungebundenheit der Komposition hervorheben.

Mattheson, dem Kirchers Definition unzulänglich erscheint, beschreibt den „stylus Phantasticus" als Schreibart des theatralischen Stils (*op. cit.*, 131), die „h a u p t s ä c h l i c h ihren Sitz im Orchester und auf der Schaubühne, nicht nur für Instrumente, sondern auch für Sing-Stimmen behauptet" (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 87). Er setzt ihn hier nun weitgehend mit dem „a mente" gleich, was zur Konsequenz hat, daß der „fantastische Styl" zu allen von ihm angeführten Genera gehört, in denen das Stegreifspiel eine Rolle spielt, also zum Kammerstil genauso wie zum Theaterstil und zum Kirchenstil. Damit gibt Mattheson zwar die Konzentration auf die Instrumentalmusik wieder auf. Jedoch gehören die von ihm aufgereihten Satztypen, in denen der fantastische Stil angewendet wird, in die Instrumentalmusik: Toccata, Ricercar, Boutade, Capriccio und Fantasie selbst (ibid.). Doch auch Mattheson hebt die Freiheit von Regeln als Charakteristikum hervor:

Der Vollkommene Capellmeister, loc. cit.: Denn dieser Styl ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, da man sich weder an Worte noch Melodie, obwol an Harmonie, bindet, nur damit der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse; da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; ohne förmlichen Haupt-Satz und Unterwurff, ohne Thema und Subject, das ausgeführet werde; bald hurtig bald zögernd; bald ein- bald vielstimmig; bald auch auf eine kurze Zeit nach dem Tact; ohne Klang-Maasse; doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls (88).

Das Improvisatorische wird nun ein so wesentlicher Teil des Stilbegriffes, daß die Begriffe fantastischer Stil und Fantasieren nicht mehr voneinander zu trennen sind. Auch dort, wo nicht wirklich ‚a mente' fantasiert wird, darf der Eindruck des ‚als ob' nicht verloren gehen („...diese [sc. die „Arten" der „*Fantaisie*"] alle das Ansehen haben wollen, als spielte man sie aus dem Stegreife daher"; Mattheson, *op. cit.*, 232).

(5) Das im 14. Jh. aufkommende Verständnis von fantasia als künstlerischer Vision fordert die UMSETZUNG DER EINGEBUNG DURCH EINEN AUTOR, DER SICH DURCH INGENIUM AUSZEICHNET. Einen neuartigen Stellenwert bekommt fantasia durch Dante Alighieris Auffassung des Begriffs als „Organ der prophetischen Vision und Mittel ihrer symbolischen und poetischen Darstellung" (M. R. Pagnoni-Sturlese, Art. *Phantasia*, Abschn. III., *Historisches Wörterbuch d. Philosophie* VII, Basel 1989, 531 f.). M. Ficino versteht fantasia als individuelle Freiheit, die sich gestaltend in Künsten und Handwerken niederschlägt (*Theologia platonica* [entstanden 1482] XIII, Cap. 3, in: Opera omnia, Basel 1561, I/1, 296).

Dante Alighieri beschreibt die „alta fantasia" des Dichters, die einerseits dichterische Vision empfängt, andererseits Impuls und Mittel poetischer Darstellung ist („Poi piovve dentro all'alta fantasia... / E come questa imagine rompeo... / surse in mia

visione una fanciulla", *Divina Commedia, Purgatorio* XVII, 25–34, nach 1307; ed. Vandelli, Mailand [21]1997, 447). Der bei Ficino (*op. cit.*) in den Zusammenhang mit dem Kunstschaffen gerückte Begriff fantasia wird dort ebenfalls mit „proprium ingenium" verbunden, welches als Grundlage freier schöpferischer Betätigung gilt (→ *Inventio* I. (1) u. (2)).
Auf den Autor als geistigen Urheber einer mus. ‚fantasia' scheint als erster L. Milan (*Libro de musica de vihuela de Mano intitulado El Maestro*, Valencia 1536; ed. Schrade, Lpz. 1927, XIX) in der von ihm gewählten Formulierung hinzuweisen, seine Stücke seien „intitulata fantasia: a respecto que solo procede dela fantasia y industria del auctor que la hizo". Milan stellt den Willen des Autors über die Freiheit des Interpreten, wenn er die Einhaltung von Aufführungs- und Tempoangaben fordert „come el auctor quiere" (ibid.). Auch einige als Fantasia betitelte Werke nach der Mitte des 16. Jh. heben den Komponisten als Urheber hervor („fantasias del author", M. de Fuenllana, *Orphénica lyra*, Sevilla 1554).
Für G. Zarlino ist „ingegno" im Sinne des individuellen Vermögens die Voraussetzung für ein von Vorlagen losgelöstes „composto di fantasia" (*Le istitutioni harmoniche* III, Cap. 43, Venedig 1558, 200). A. Kircher sieht im stylus phantasticus als freiester Form des Komponierens die wahre Entfaltungsmöglichkeit des Ingeniums (zit. oben, I. (4)). Damit nimmt er die gedankliche Verknüpfung der Einbildungskraft mit dem sich in der Arbeit des Künstlers zeigenden Genie voraus. Die im Art. *Fantasia* des BrossardD (Paris [1703] [2]1705, 25) zu findende Erklärung als „Composition", in der sich „le pur effet du genie" zeige, wird im gleichnamigen Eintrag des WaltherL (Lpz. 1732, 239 b) als „*effect* eines guten Naturells" übertragen.
Im 18. Jh. wird demzufolge fantasia zum einen als Werk, zum anderen als Resultat freier Improvisation beschrieben. Damit muß der jeweilige Autor nun unterschiedlich definiert werden, da beide, Komponist und Spieler, Urheber sein können. So steht auf der einen Seite das „Genie" des Komponisten, auf der anderen die „Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers" im Vordergrund (KochL, Art. *Fantasie*, Ffm. 1802, 554 f.). Diese wird bereits bei J. G. Sulzer mit „einer gewissen Fülle der Empfindung und... dem Feuer der Begeisterung" verbunden (*Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I, Art. *Fantasiren; Fantasie*, Lpz. 1771, 368 b). Auch Chr. Fr. D. Schubart nennt im Zusammenhang mit den Aufgaben eines Organisten „die *Phantasie*... fast ein ganz eigenes Product des Genius" (*Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst*, postum Wien 1806, 281) und siedelt das Fantasieren über der Komposition bzw. Reproduktion von Komponiertem an. Eine deutliche Verschiebung in der Bewertung findet sich anschließend bei Koch:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Fantasie*: Und dann ist sie diejenige Bildungs- oder Dichtungskraft aus deren mehr oder weniger hervorstechenden Thätigkeit und Lebhaftigkeit, und aus der dabey mehr oder weniger merklichen Einwirkung des Verstandes, diejenigen Merkmale und Wirkungen hervorgehen, die das Daseyn oder den Mangel des Genies verrathen (147).

Als Kriterium dient „eine durch den Verstand gut geordnete Phantasie" (ibid.), denn Ordnung kann nicht im „roh hingeworfenen" Stegreifspiel (ibid.) realisiert sein. Koch bezieht sich mit seiner hohen Bewertung der formenden Kraft auf Jean Pauls *Vorschule d. Ästhetik* (Hbg 1804). Während Jean Paul dort einerseits die produktive Kraft der „Phantasie" hervorhebt, ist es andererseits das Genie, das die Ordnung der Teile hervorbringt:

Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage *einen* Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielet sich selber zu mannigfachem Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen *alle* Kräfte auf einmal in Blüte; und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte (Sämtliche Werke I, Bd. 5, München 1963, 56).

G. Schilling (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Art. *Fantasie*, Stuttgart 1835, 653) geht ebenfalls auf das Verhältnis von Improvisation und Komposition ein. So ist die mus. Umsetzung von fantasia in eine „rein improvisirte (extemporirte) Rede" Ausdruck eines Künstlertums, in dem sich das „von dem Genie erfaßte Ideal" (654) zeigt. Aber auch in der Komposition gelten ihm die Poetiker als „diejenigen, die wirklich in Tönen dichten, in welchen der Genius waltet, die *Fantasie*" (655).
Wenn nach dem Art. *Phantasie* des RiemannL (Lpz. 1882, 697 a) die Musik ihre „Vorlagen... im Seelenleben des Menschen hat", so sind auch extreme Seelenzustände als Auslöser mus. Imagination anzusehen. Schon bei W. Shakespeare wurde die Einbildungskraft mit einer besonderen mentalen Disposition in Bezug gesetzt, wenn Dichter, Verliebte und Verrückte in einem Atemzug genannt werden als diejenigen, die der Imagination fähig sind (*A Midsummer Night's Dream* V, 1; ed. Holland, Oxford 1994, 230 f.). Auch Jean Paul stellt die Verbindung zwischen Narr („verstimtes Genie") und Dichter her, die beide ein zuviel an Einbildungskraft verbindet (*Unterschied zw. d. Narren u. d. Dummen*, in: *Rhapsodien* [entstanden 1780–82]; Sämtliche Werke II, 1, München 1974, 264). Dieser „furor poeticus" (263) muß J. Chr. Gottsched zufolge wiederum durch die Vernunft gezügelt werden (*Versuch einer critischen Dichtkunst*, Lpz. [4]1751, 108). Außergewöhnliche physische und psychische Zustände wie Traum, Rausch, Fieber oder Irrsinn erscheinen als Dispositionen, in denen der Prozeß des Fantasierens die Verarbeitung wie auch den kunstschöpferischen Vorgang beinhalten kann (vgl. den folgenden Abschn.).

(6) Die ORIGINALITÄT DER MUSIKALISCHEN GESTALTUNG, die sich um 1600 an die Auffassung von fantasia als individuellem Erfindungsvermögen anschließt, wird bis ins 18. Jh. positiv beurteilt, erfährt aber zu Beginn des 19. Jh. eine deutliche Abwertung durch den Vorwurf der Regellosigkeit.
Bereits Th. Morley hebt hervor, daß sich das individuelle Erfindungsvermögen in einer ebenso individuell bestimmbaren Struktur niederschlägt, einer Ungebundenheit, in der die Kompositionskunst größeren Spielraum gewinnt (*A Plaine and Easy Introd. to Practicall Musicke*, London 1597, 180 f.; zit. oben, I. (3)). Diese Auffassung wird von zahlreichen Autoren übernommen, wobei die Freiheit von „allem Zwanck" (WaltherL, Art. *Stilo Fantastico*, Lpz. 1732, 584 b) eine emphatische Betonung erhält.
Die gedankliche Verbindung der freien Einbildungskraft mit dem Regelfreien wird bei I. Kant weitergehend mit dem Ideal der „freien Schönheit" in Zusammenhang gebracht, die ein reines Geschmacksurteil zuläßt:

Kritik d. Urteilskraft (Bln 1796) I, 1, 1, § 16: Es gibt zwei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; ...die andere wird als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besonderen Zwecks stehen, beigelegt.
...Man kann... das, was man in der Musik Phantasien (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen.
In der Beurtheilung einer freien Schönheit... ist das Geschmacksurteil rein. Es ist kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekte dienen, und was dieses also vorstellen soll, vorausgesetzt, wodurch die Freiheit der Einbildungskraft, die in Beobachtung der Gestalt gleichsam spielt, nur eingeschränkt werden würde... (ed. Weischedel, [Wiesbaden 1957] Darmstadt 1981, 310).

Die hier idealisierte Ungebundenheit des mus. Phänomens Fantasie entspricht der im Schrifttum des 18. Jh. zu beobachtenden hohen Wertschätzung. Während sich die Anleitungen zum Extempore-Spiel auf die Grundsätze der harmonischen Strukturen als Basis des freien Spiels konzentrieren, gilt die darüber hinaus mögliche Ungebundenheit als besondere Qualität:

Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst* (postum Wien 1806): Die *Phantasie* hat mit dem poetischen *Dithyrambe* ungemein viel Aehnliches: sie tritt aus dem Gebiethe der Regeln und des Tactes; sie wässert und befruchtet; ohne jemahls zu überschwemmen, sie fährt in Himmel, sie stürzt zur Hölle (281).

Bereits von H. Chr. Koch (*Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik*, Art. *Fantasie*, Lpz. 1807, 147) wird diese Regelfreiheit als Ignorieren mus. Ordnungsfaktoren bemängelt. Diese nun kritischere Haltung gegenüber dem Ungeordneten fließt auch in Rezensionen über komponierte Musik ein:

A. Wendt, *Gedanken über d. neuere Tonkunst, u. van Beethovens Musik* (AmZ XVII, 1815): Das Tonstück, welches man musikalische Phantasie nennt, ist von dieser Pflicht [sc. ein Thema festzuhalten] am meisten befreyt, weil man in einem Producte dieser Art, möge es aus dem Stegreife hervorgebracht, oder in diesem Geiste niedergeschrieben seyn, nur einen freyern musikalischen Ideenlauf, die Laune und unbeschränkte Gemüthsäusserung eines mit Kunst ausgerüsteten Gemüths vernehmen will; allein es steht eben darum auch an der Gränze der Musik und der Kunst... Der musikalischen Phantasie wird am meisten die Sünde gegen Form und Regel verziehen, wenn ein grosser Geist in ihr waltet... Aber diesen Charakter der Phantasie auf andere Tonstücke überzutragen, und so die *musikal. Phantasie in dem Gebiete der Tonwelt herrschend* machen, kann nur zu grossen Verirrungen führen... Hier ist es, wo ich auch von Beethovens *grossen Verirrungen* spreche... (385 f.);
E. L. Gerber, *Brief an Chr. F. Rinck* (um 1817): Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich läßt sich keine Musik ohne Phantasie denken; nur muß sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt seyn. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, je besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effectvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erhohlung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise hören und spielen wir aber nichts, als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouverturen sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Konsorten, sind Phantasien (zit. nach: Fr. Noack, *Eine Briefsammlung aus d. ersten Hälfte d. 19. Jh.*, AfMw X, 1953, 326).

Die Bedeutungsfelder von fantasia vermischen sich hier, da Einfallsvermögen, Gattungsbegriff und Resultat des Improvisierens nicht voneinander getrennt werden. Dies läßt sich auch am Umgang mit dem Begriff in Lexika des 19. Jh. beobachten, wo in der Regel die Erklärung sich auf das Fantasieren bezieht, bei dem der Spieler „in wahrhaft ungebundener Freiheit seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie sie eben in seinem Innern sich gestaltet" (BernsdorfL I, Art. *Fantasie*, Dresden 1856, 807).
Ausdrücklich auf das „Dichtungsvermögen" bezogen, greift G. Schilling (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Art. *Fantasie*, Stuttgart 1835, 653) noch einmal den Gegensatz von Regelgemäßheit und Regelfreiheit auf. Die einen, „Stylistiker", sind „Componisten ohne sonderlich poetischen Sinn", deren Werke mit dem Verstand konzipiert sind, die jedoch „kalt lassen", die anderen Poetiker:

Daher kommt es, daß das widersinnigste Kunstwerk aus dem ein verirrtes Talent, aber ein Talent spricht, das mit innigem Verlangen Schönes hervorzubringen strebt, oft weit interessanter ist, als ein anderes in der vollendetsten Form, dem aber bei allen künstlich ausgezierten Gedanken die Poesie, die Fantasie fehlt, die in jenem waltet (655).

Andere Darstellungen betonen, daß die Fantasie aus der Erkenntnis die „Bedingungen der künstlerischen Form" gewinnt, die wiederum der Künstler, dessen ästhetisches Ziel die Schönheit der Darstellung ist, umsetzt:

Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877), Art. *Phantasie*: Der Künstler operirt allerdings zunächst mit dem abstrakten Ton, aber die Figuren haben doch nur Bedeutung für ihn, als sie zugleich auch Klangfiguren sind und so weit es ihm gelingt, diese Naturgewalt sich dienstbar zu machen, kommt das Angeschaute zu äusserer Existenz im Kunstwerk, welches beim Hörer den gleichen Vorgang in seiner Phantasie hervorruft, der ihm seine Entstehung verdankt (70).

Diese affirmative Haltung divergiert mit der Erläuterung des eigentlich mus. Begriffs. Dort wird der Gattung Fantasie das Fehlen einer „Logik consequenter Entwicklung" vorgehalten, während dem Fantasieren „wenig ästhetische Berechtigung als öffentliche Kunstleistung" (ibid., 72) attestiert wird. Noch deutlicher voneinander getrennt werden die verschiedenen Aspekte bei H. Riemann, der Gattung und Improvisation als mittlerweile historische Kategorien behandelt. Für fantasia als künstlerische Einbildungskraft gilt, daß das „freie Umschaffen" Gesetzen unterliegt, „die dem Menschengeist immanent sind" und die vor „dem Ausarten in Willkür schützen" sollen (RiemannL, Art. *Phantasie*, Lpz. 1882, 696 b f.). Riemann nennt als Regeln zum einen das Postulat der „Einheit in der Mannigfaltigkeit", zum andern die Orientierung am Seelenleben, da die Musik „ein Abbild der Bewegungen der Seele in Affekten ist".
Auch der Art. *Fantasia* des GroveD I (London 1879, 503 b) geht von fantasia als einem tradierten Terminus aus. Der Autor des Eintrags knüpft vor allem an Gattungsbegriff und -geschichte an, sieht aber einen immergültigen Gegenwartsbezug: „and the very fact that there are no rules for its formal construction would seem to be an inducement to composers of an independent turn of mind". Einen ähnlichen Brükkenschlag enthält auch W. Apels Definition im Art. *Fantasia* des HarvardD (Cambridge, Mass. 1944, 257 a): „the ‚free flight of fancy' prevails over contemporary conventions".
Zu den wenigen, die sich im 20. Jh. mit fantasia im Zusammenhang mit mus. Schöpfungsprozessen auseinandersetzen, gehört I. Strawinsky:

Poétique mus. ([Cambridge, Mass. 1942] NA Paris 1945): Entendons-nous sur ce mot de fantaisie. Nous ne prenons pas le mot au sens qui s'attache à une forme musicale déterminée, mais dans l'acception qui suppose un abandon de soi aux caprices de l'imagination. Ce qui suppose que la volonté de l'auteur est volontairement paralysée. Car l'imagination n'est pas seulement la mère du caprice, mais la servante et la pourvoyeuse de la volonté créatrice.
La fonction du créateur est de passer au crible les éléments qu'il en reçoit, car il faut que l'activité humaine s'impose à elle-même ses limites. Plus l'art est contrôlé, limité, travaillé, et plus il est libre (97).

(7) Seit etwa 1800 bezeichnet der Begriff fantasia eine AUS DER REZEPTION VON MUSIK BZW. KUNST IM ALLGEMEINEN ENTSTEHENDE IMAGINATION, die ihrerseits wieder produktiv wirken kann.
So erscheint der Zustand von E. Th. A. Hoffmanns literarischer Figur des Kapellmeisters Kreisler besonders exaltiert, wenn bestimmte Musik auf ihn einwirkt, „weil seine Fantasie dann überreizt wurde und sein Geist in ein Reich entwich, wohin ihm Niemand ohne Gefahr folgen konnte" (*Kreisleriana* 1–6 [Einleitung], in: *Fantasiestücke in Callots Manier* I, Bamberg 1814; Sämtliche Werke II, 1, Ffm. 1993, 33). Jedoch hat die Wirkung der Musik keine sichtbare kreative Reaktion zur Folge.
Anders verhält sich dies, wenn die aus der Rezeption entstehende Vorstellung ihrerseits wiederum als produktive Stimulanz für künstlerisches Schaffen wirkt. Novalis' Charakterisierung, „Jean Paul poëtisiert musicalische Fantasien" (Schriften III, Stuttgart [2]1960, 320), faßt zusammen, was Zeitgenossen überlieferten. Nach K. A. Varnhagen von Ense entstanden Jean Pauls poetische Fantasien beim Fantasieren am Klavier, wobei der Titel einer solchen, „Traum einer Wahnwitzigen", wiederum auf die besondere seelische Disposition verweist (vgl. unten, II. (6)). In umgekehrter Weise, mit dem mus. Impuls aus dem dichterischen heraus, wird dieser Prozeß für Fr. Liszt definiert: „Liszt ergreift mit der dichterischen Phantasie die mannichfaltigsten Stoffe, und zieht sie in das musikalische Gebiet herein" (Fr. Brendel, *Franz Liszt als Symphoniker*, Lpz. 1859, 41).
G. Schilling beschreibt im Art. *Fantasie* seiner *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835, 653) die Reaktion des von der Musik angeregten Dichtungsvermögens als eine rein ästhetische, die „das Schöne hervorruft..., und der wir vorzüglich auch die Fähigkeit verdanken, das Schöne zu empfinden, und die Vorstellungen in dieser Empfindung auf eine einzige Idee zurückzuführen". Besondere Bedeutung kommt der Frage, welche Art von Imagination Musik hervorruft, im Zusammenhang mit der aufkommenden Diskussion um absolute Musik und Programmusik zu. Schumann spricht von der rezeptiv reagierenden Phantasie, ein Gedanke, den auch Schopenhauer aufgreift:

R. Schumann, Rezension von H. Berlioz' *Symphonie fantastique* (NZfM, Bd. 3, 1835): Im Anfange verleidete auch mir das Programm allen Genuß, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigne Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton... Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrükkenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können (50 a f.);
A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille u. Vorstellung* (Lpz. [1844] [3]1859) II, Kap. 39: Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und

Affekte... jedoch alle gleichsam nur *in abstracto* und ohne alle Besonderung... Allerdings haben wir den Hang, sie, beim Zuhören, zu realisiren, sie, in der Phantasie, mit Fleisch und Bein zu bekleiden und allerhand Scenen des Lebens und der Natur darin zu sehen (ed. Lütkehaus, Werke II, Zürich 1988, 523 f.).

In Zusammenhang mit dem „ästhetischen Aufnehmen der Musik" nennt E. Hanslick „die g e i s t i g e B e f r i e d i g u n g ..., den Absichten des Componisten... zu folgen und voran zu eilen", das wichtigste Element eines Rezeptionsvorganges:

Vom Mus.-Schönen (Lpz. 1854): Nur solche Musik wird vollen künstlerischen Genuß bieten, welche dies geistige Nachfolgen, welches ganz eigentlich ein N a c h d e n k e n d e r P h a n t a s i e genannt werden könnte, hervorruft und lohnt (78).

Jedoch wehrt sich Hanslick dagegen, durch „ausdrückliche Benennung unserer Phantasie" (93) in der Rezeption gelenkt zu werden. Liszt hingegen greift in seinem Aufsatz *Berlioz u. seine Haroldsymphonie* (NZfM, Bd. 43, 1855) die Frage nach dem Eindruck, „den ein instrumentales Gedicht vom Autor auf den Hörer übertragen soll" (50 b f.), als eine Kernidee auf, anhand derer er die Hinzufügung eines Programmes zur Musik begründet:

Der specifische Symphoniker trägt seine Zuhörer mit sich in ideale Regionen, deren Gestaltung und Ausschmückung er der Phantasie jedes einzelnen überläßt... Der malende Symphonist aber, der sich die Aufgabe stellt, ein in seinem Geist deutlich vorhandenes Bild eben so klar wiederzugeben, eine Folge von Seelenzuständen zu entwickeln, die ihm unzweideutig, bestimmt im Bewußtsein liegen, wie sollte er nicht vermittelst eines Programms nach vollem Verständniß streben? (52 a).

Allgemeiner faßt der Art. *Phantasie* des Mendel/ReißmannL VIII (Bln 1877, 70), daß das im mus. Kunstwerk Verarbeitete beim „Hörer den gleichen Vorgang in seiner Phantasie hervorruft, der ihm seine Entstehung verdankt". Jedoch werden Vokal- und Instrumentalmusik unterschiedlich betrachtet:

Weiterhin erfordert, wie erwähnt, auch die Instrumentalmusik eine grössere Betheiligung der Phantasie, sowohl an der Schöpfung, wie am Genuss des durch sie dargestellten Kunstwerks, als die Vocalmusik. Diese wendet sich im Wort an die Begriffswelt und erlangt daher leichter Verständlichkeit. Die Instrumentalmusik dagegen ist wieder hauptsächlich für die Phantasie, die inneren Sinne berechnet, wenn sie auch durch Aufnahme von Naturlauten und bestimmte Formen, wie Tanz und Marsch, Signale und Glockenklang an die reale Welt zu erinnern vermag. Sie muss auch in solchen Fällen vornehmlich von den inneren Sinnen durch die Phantasie aufgenommen werden (71).

II. Im Anschluß an die instruktiven Instrumentalwerke des 16. Jh. wird der dtsch. Ausdruck fantasieren im 18. Jh. zum Fachterminus für den EXTEMPORE-VORTRAG, der dabei als Inbegriff eines freien Geistes sowie besonderen Künstlertums gilt. Im 19. Jh. verschwindet die zunehmend negativ bewertete Praxis des Improvisierens, die vor allem eine Domäne der Musik für Tasteninstrumente war, mehr und mehr aus dem Konzertleben.

(1) In den Instrumentalschulen des 16. Jh. wird erstmals IMPROVISATORISCHES SPIEL mit dem Begriff fantasia in Verbindung gebracht. In dieser Bedeutung tritt span. „tañer fantasia" wohl erstmals bei D. Ortiz auf, der unter drei Möglichkeiten für das Zusammenspiel von Violone und Cembalo das freie Spiel der „fantasia" an erster Stelle nennt. Diese läßt sich jedoch, da vom jeweiligen Spieler abhängig, nur unzureichend in Worten zusammenfassen, sondern bloß anhand von Regeln für den Verlauf einer Improvisation erläutern:

Tratado de glosas (Rom 1553) II: ...la fantasia que tañere el Cimbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos y quando sepusiere en algunos puntos llanos le responda el Cimbalo aproposito y hagan algunas fugas aguardandose el uno al hotro al modo de como se canta contra punto concertado... (f. 26).

Trotzdem bleiben jene „secretos muy eçelentes" (ibid.), die sich der Verbalisierung entziehen und erst beim Spielen zeigen. J. Bermudo (*Declaración de instr. mus.* IV, Kap. 1, Osuna 1555, f. LX') bezeichnet die Kenntnis komponierter Musik („obras") als Voraussetzung des Fantasierens. In Tomás de Santa Marias *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid 1565) werden die Regeln des gebundenen Satzes den zum Abschluß des zweiten Buches plazierten Ausführungen zum Fantasiespielen als satztechnische Grundlage vorangestellt. Darauf, daß Regeln und Modelle für das Spielen aus der fantasia anzuwenden sind, weist der Rat hin, Klauseln und Konsonanzregeln im Gedächtnis zu behalten, um sie dann in der fantasia anwenden zu können (I, Cap. xxij, f. 57' f.). Das Beherrschen der Regeln des Kontrapunkts gilt auch für G. Diruta als Voraussetzung des „sonar di fantasia":

Il Transilvano II (Venedig [1609] ²1622) I: Et per aggiungere alla perfettione di questa bella, & artificiosa scienza, si richiede non solamente la cognitione del Contrapunto mà anco esser pratico compositore, per poter sonar di fantasia. Non hauete alcune volte sentito qualche Organista far vna intrata in vn' Organo con vna bella dispositione di mano, che par che voglia far cose grande. ma come a da imitar li canti del Choro, ò siano canti fermi ò figurati, non tanto imita le fughe, mà non suona per quel tuono che'l Choro canta. Tutto questo procede dal non hauer cognitione del Contrapunto. Siche volendo voi arriuare alla perfettione dell' opera incominciata, disponeteui donque d' aquistare il Contrapunto, e la compositione, che con questo mezo verrete ad intauolar diminuito, & sonar bene di fantasia (21).

A. Banchieris Kap. *Fantasia da osseruarsi nell' Organo* seiner *Conclusione nel suono dell' organo* (Bologna 1608, 16) enthält eine Abhandlung über die freien Stücke,

also Vor-, Nach- oder Zwischenspiele der Orgel. Auch er fordert Kenntnisse der Tonarten, des Kontrapunktes, des Fugierens sowie der Komposition in Technik wie Repertoire als Grundlage für das freie Spiel. Er bezeichnet mit fantasia eine von anderen Arten des Orgelspiels abgesetzte eigene Fertigkeit: „molti Organisti al giorno d' hoggi riescono eccellenti nel concerto, ...non curano più d'affaticarsi in fantasia, & spartiture" (24 f.).
Das dtsch. Verb fantasieren wird wohl erstmals von M. Praetorius auf die Musik angewendet: „*Tocata*, ist als ein *Præambulum*, oder *Præludium*, welches ein Organist... aus seinem Kopff vorher *fantasirt*, mit schlechten entzelen griffen, vnd *Coloraturen, &c.*" (*Syntagma Mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 25 [recte 23]).

(2) Unter Bezug auf das Extempore bezeichnet fantasia häufig das EINSPIELEN VON SPIELER UND INSTRUMENT.
Im 16. Jh. wird vor allem das freie Spiel für Saiteninstrumente zum Überprüfen der Stimmung und zum ‚Ausprobieren' des Instruments mit Begriffsvarianten belegt. Dies geht schon aus den von L. Milan als „fantasias de tentos" (*Libro de música de vihuela de mano*, Valencia 1535–36; ed. Schrade, Lpz. 1927, 148) bezeichneten Beispielstücken hervor, deren Zweck im „tentar la vihuela" (131) liegt: „y hos he dicho de que manera y compas se han de tañer estas fantasias que mas propiamente se pueden dezir tentos" (136). P. de Tyard berichtet über Francesco da Milano, daß dieser zum Ausprobieren der Lautenstimmung eine „fantaisie" gespielt habe („pour tater les accors, [il] se met... à rechercher une fantaisie", *Solitaire second, ou Prose de la musique*, Lyon 1555; ed. Yandell, Genf 1980, 192). Auch in F. K. Briths engl. Übers. *A brief and plaine Instruction to set all Musicke... in Tableture for the Lute* (London 1574) von A. Le Roys *Breve et facile instruction...* (Paris 1565) wird das Intonieren der Laute mit dem Begriffswort angesprochen: „A little fantesie, for the tunyng of the Lute" (zit. nach: Le Roy, *Les instructions pour le luth (1547)*, Corpus de Luthistes frç. V, 1, Paris 1977, 63). Th. Mace trennt jedoch Stimmen und Einspielen, indem er zwischen „Prælude" und „Fancy" unterscheidet. Ersteres ist für ihn „a Piece of Confused-wild-shapeless-kind of Intricate-Play", das zunächst dem Überprüfen der Stimmung dient, dann in „Fansical Play" übergeht:

Musick's Monument (London 1676): And generally, so performed, to make *Tryal*, whether the *Instrument* be *well in Tune*, or not; by which doing, after they have *Compleated Their Tuning*, They will (if They be *Masters*) fall into some kind of *Voluntary*, or *Fansical Play*, more *Intelligible*; which... is a way, whereby He may more Fully, and *Plainly* shew *His Excellency*, and *Ability*, than by any other kind of undertaking; and has an *unlimited* and *unbounded Liberty*; In which, he may make use of the *Forms* and *Shapes of all the rest* (128 f.).

Der Art. *Tastatura* des BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705) setzt dagegen diejenigen „*Préludes* ou *Fantaisies*" gleich, die dem Ausprobieren eines Instrumentes dienen:

TASTATURA. veut dire en general les *Touches* de tous les Instrumens qui en ont... De-là vient qu'on nomme aussi *Tastatura* & *Tastature* ces sortes de *Preludes* ou *Fantaisies* que les Maîtres joüent sur les champs sur ces sortes d'Instrumens, comme pour *tâter* ou *éprouver* si le Clavier est en bon estat, si l'Instrument est d'accord, si les Chordes sont justes (150).

Brossards Verbindung des Begriffsworts mit Clavierinstrumenten klingt auch bei J. N. Forkel nach, wenn er im Zusammenhang mit J. S. Bachs Besuch in Potsdam 1747 beschreibt, daß dieser angesichts der Fortepiano im Schloß „überall probiren und fantasiren" mußte (*Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke*, Lpz. 1802, 10).
Fr. E. Niedt gebraucht „*Fantaisi*ren und *Extemporisi*ren" synonym mit „*Præludi*ren" (*Mus. Handleitung Anderer Teil, Von d. Variation d. General-Basses...*, hg. von J. Mattheson, Hbg ^{2}1721, 28). Mattheson selbst setzt „Präludiren und Fantaisiren" gleich mit „Spielen aus freiem Geiste" (*Kleine General-Baß-Schule*, Hbg 1735, 142). Noch C. Czerny nennt die „Preludien" als erste Art des Fantasierens, die dazu dienen, „durch ein passendes Vorspiel die Zuhörer vorzubereiten... und auch dabei die Eigenschaften des ihm vielleicht fremden Fortepianos auf schickliche Art kennen zu lernen" (*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200* I, Wien 1829; ed. Mahlert, Wiesbaden 1993, 5).

(3) Im 18. Jh. steht die SPONTANEITÄT der mus. Darbietung im Zentrum der theoretischen Auseinandersetzung mit dem freien Spiel.

(a) 1717 beschreibt J. Mattheson mit dem Ausdruck fantaisieren eine besondere SOLISTISCHE LEISTUNG:

Das beschützte Orch. (Hbg 1717): Die *Paulina* pfleget wohl *ex tempore* zu singen und mit der Kehle zu *fantais*ieren ohne einzige Worte; welches ich gewiß vor diesem mit grossem *Plaisir* gehöret habe (137).

Mattheson siedelt den Stylus phantasticus (vgl. oben, I. (4)) gewissermaßen zwischen Schreiben und Spielen an. Dazu beschreibt er das von ihm bewunderte solistische Fantasieren, das nicht mehr nur auf die Instrumente beschränkt bleibt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der phantastische Nahm ist sonst sehr verhaßt; allein wir haben eine Schreib-Art dieses Nahmens... Er bestehet eigentlich nicht sowol im Setzen oder Componiren mit der Feder, als in einem Singen und Spielen, das aus freiem Geiste, oder wie man sagt, *ex tempore* geschiehet...
Die Welschen Ton-Meister nehmen gar öffters die Gelegenheit, ihre Einfälle solcher Gestalt an den Mann zu bringen, und sich dieses Styls... zu bedienen; es sey daß die Fantasie wircklich zu Papier gebracht werde, und man also

dem Sänger oder Instrumenten-Spieler die Mühe erleichtert; oder... daß der Componist weiter nichts dabey thue, als den beqvemen Ort und die rechte Stelle zu bemercken, wo dergleichen freie Gedancken, nach eigenem Belieben, angebracht werden können... Aber es gehören tüchtige Köpffe dazu, die voller Erfindungen stecken... (87 f.).
Wie offt unterhält nicht ein fertiger Violinist (andrer Instrument-Spieler zu geschweigen) sich und seine Zuhörer auf das allerangenehmste, wenn er nur bloß und gantz allein fantaisiret? Was tagtäglich auf dem Clavier, als dem dazu bequemsten Werckzeuge, auf der Laute, Viol da Gamba, Queerflöte u.s.w. geschiehet, ist bekannt; wenn mans nur bedenckt und in seine rechte Classe setzet; und wie die geläuffigen Kehlen der Sängerinnen, absonderlich der Welschen, es treiben, solches kann man bey denen, die mit dergleichen Geschicklichkeit begabet sind, an Höfen und auf Schaubühnen am besten wahrnehmen. Nur Schade, daß keine Regeln von solcher Fantaisie-Kunst vorhanden! (88).

Diese „Setz- Sing- und Spiel-Art" nennt Mattheson die „allerfreieste und ungebundenste", deren Einfallsreichtum ganz darauf abziele, daß „der Sänger oder Spieler seine Fertigkeit sehen lasse" (88). Die Beschreibung rückt den mit Fantasieren bezeichneten Vorgang in den Kontext von Verzierung, Kadenz, aber auch Übung im Sinne von Passagio oder Solfeggio. Eine Reihe von Lehrwerken, wie etwa J. M. Hotteterres *L'art de préluder* (Paris 1719), lehrten in Préludes, Caprices oder auch Fantasie genannten Sätzen die technische und mentale Beherrschung von Spielfloskeln, die dann wieder im freien Spiel zur Anwendung kommen sollten. Einen Sonderfall bildet in diesem Zusammenhang die solistische Kadenz (vgl. unten, III. (2) Exkurs).

(b) Eine besondere Funktion hat das Fantasieren auf der ORGEL. 1541 sahen die Regeln der Organistenprobe in San Marco in Venedig vor, daß über ein Thema aus dem Beginn der aufzuführenden liturgischen Musik eine vierstimmige „Fantasia" aus dem Stegreif gespielt werden mußte (Fr. Caffi, *Storia della musica sacra nella già Capella Ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Bd. I, Venedig 1854, 28). Auch Fr. E. Niedt betont: „wer ein Organist will heissen, muß sich der Phantasie befleissen" (*Mus. Handleitung Anderer Teil, Von d. Variation d. General-Basses...*, hg. von J. Mattheson, Hbg ²1721, 97). Mattheson zufolge schloß das am 8. 10. 1727 an der Hamburger Domorgel abzulegende Probespiel als Schlußstück eine zehn- bis elfminütige „freie Fantaisie" oder eine Chaconne ein (*Große General-Baß-Schule*, Hbg ²1731, 37). Im *Vollkommenen Capellmeister* (loc. cit.) betont Mattheson die Wichtigkeit des Fantasierens für die Organisten:

Was wollten doch die Herren Organisten anfangen, wenn sie nicht aus eignem Sinn in ihren Vor- und Nachspielen fantaisiren könnten? (88);
Das so genannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken... *Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci* &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, ...unter dem allgemeinen Nahmen der T o c c a t e n begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten... (477).

Mit der sich anschließenden Erläuterung der genannten Begriffe als „zum völligen Vor- und Nachspiel oder zu einer Toccate gehörigen Materialien" (478) nähert sich Mattheson einer Lehre des Fantasierens für die Organisten. Während er Fugen als mittlerweile eigentlich unpassend für das Freie des Stylus phantasticus bezeichnet (zit. unten, III. (4)), sind sie in diesem Zusammenhang möglich, können aber ersetzt werden durch „die *Fantasia*, in eigentlichem Verstande, als eine ungebundene Nachahmung dieser oder jener Clausul, die man stehenden Fusses aus einer vorhabenden Arie heraus suchen, und mit aller annehmlichen Freiheit, so lange es wol klinget, durchführen kan" (478).
Auch die Einheit der Tonart kann aufgegeben werden, etwa „wenn ein Regelmäßiger Gesang darauf folgen soll" (88). „Mit guter Art aus einem Ton in den andern kommen" gehört zu den Aufgaben eines Organisten beim Präludieren (*Große General-Baß-Schule*, loc. cit., 36). Das freie Spiel erfährt eine überaus hohe Wertschätzung, gilt es doch als „mit Fug der höchste practische Gipffel in der Music" (*Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit., 478).

(c) Fantasia benennt das KÜNSTLERISCHE ERGEBNIS DER (AUCH FESTGELEGTEN) IMPROVISATION. So führt der Art. *Fantasia* des WaltherL (Lpz. 1732, 239 b) ausdrücklich das „*ex tempore...*, da einer nach seinem Sinn etwas spielet", an. Im Art. *Fantaisie* des RousseauD (Paris 1768, 215) zielt der Ausdruck ("ce qu'on l'invente en l'exécutant") ausschließlich auf das Ergebnis der Improvisation, das, im Gegensatz zur „Caprice", nicht schriftlich festgehalten wird: „elle n'existe plus si-tôt qu'elle est achevée". Rousseaus Ausdruck „promptitude" wird im Art. *Fantaisie* des Meude-MonpasD (Paris 1787, 60) in der Erklärung „faite *in-promptu*" aufgegriffen.

(4) Um die Mitte des 18. Jh. deutet sich im Wortgebrauch eine KONZENTRATION AUF TASTENINSTRUMENTE an. J. Adlung behandelt das „Spielen aus eigener Erfindung" als letzten von vier Teilen der „Clavierkunst" (*Anleitung zur mus. Gelahrtheit*, Erfurt 1758, 625). Er definiert jedoch, daß „das Fantasiren eine wirkliche Composition sey aus dem Stegreif" (736; → *Compositio* III. (4)). Seine aus dem Generalbaßspiel heraus gedachte Methode rückt das Erlernen harmonischer Konzepte als Basis in den Mittelpunkt. Adlung schließt auch die Extempore-Ausführung einer Fuge aus dem Komplex des Fantasierens nicht aus. Seine Erörterung des taktgebundenen, aber auch des wie bei den Rezitativen taktfreien Spiels (750) verweist inhaltlich auf C. Ph. E. Bach:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen I (Bln 1753): Wir haben oben angeführt, daß ein Clavieriste besonders durch Fantasien... das Sprechende, das hurtig Überraschende von einem Affeckte zum andern, alleine vorzüglich vor den übrigen Ton-Künstlern ausüben kann... Das Fantasiren ohne Tackt scheint überhaupt zu Ausdrückung der Affeckten besonders geschickt zu seyn, weil jede Tackt-Art eine Art von Zwang mit sich führet. Man siehet wenigstens aus den Recitativen mit einer Begleitung, daß das Tempo und die Tackt-Arten offt verändert werden müssen, um viele Affeckten kurtz hinter einander zu erregen und zu stillen (123 f.).

Im ersten Band seiner Schrift hatte Bach nähere Erläuterungen zum Fantasieren ausgeschlossen, um sich ganz darauf zu konzentrieren, „die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen" (*Vorrede*, o. S.; → *Handsachen* I.). Seine Ausführungen über die „freye Fantasie" im zweiten Band des *Versuchs*... (Bln 1762, Kap. 41, 325 f.) werden für das späte 18. und das 19. Jh. zu einer vorbildhaften Anweisung. Bach unterscheidet die „freye Fantasie", die auf keiner Takteinteilung basiert und für die „blos gründliche Einsichten in die Harmonie" erforderlich sind, von anderen, möglicherweise auch aus dem Stegreif erfundenen Stücken („zu diesen... wird eine Wissenschaft des ganzen Umfanges der Composition erfordert"). Wie vor ihm Mattheson und Adlung unterscheidet Bach zwischen einem an die nachfolgende Musik gebundenen Vorspiel und einer von dieser Funktion freien Fantasie (vgl. unten, III. (5)(a)):

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Unter der Anleitung zum fantasiren verstehen wir auch zwar das Vorspiel, aber hauptsächlich das Nachspiel, und weil man darin... mehr Freiheit und Zeit hat, als bey dem Vorspiel, so wollen wir... weitläuffiger davon handeln... (477);
Bach, *op. cit.* II: Es giebet Gelegenheiten, wo ein Accompagnist nothwendig vor der Aufführung eines Stückes etwas aus dem Kopfe spielen muß. Bey dieser Art der freyen Fantasie, weil sie als ein V o r s p i e l angesehen wird, welches die Zuhörer zu dem Inhalt des aufzuführenden Stückes vorbereiten soll, ist man schon mehr eingeschränkt, als bey einer Fantasie, wo man, ohne weitere Absicht, blos die Geschicklichkeit eines Clavierspielers zu hören verlanget. ...bey einer Fantasie hingegen, ohne weitere Absicht, hat der Clavierist alle mögliche Freyheit (327).

Weitläufigkeit der Harmonik wird bei Bach gleichzeitig Qualität und Charakteristikum des Fantasierens: Der „vernünftige Gebrauch der enharmonischen Künste" (*op. cit.* II, Lpz. ²1797, 276) und der Umgang mit „vernünftigen Betrügereyen" schaffen harmonischen Reichtum, wobei „das Natürliche nicht ganz und gar darbey versteckt" werden solle (*op. cit.* II, Bln 1762, 330). Voraussetzung für die harmonische Freiheit ist eine möglichst gut temperierte Stimmung der Tasteninstrumente, unter denen Bach das ungedämpfte Register des Fortepiano besonders hervorhebt (zit. unten, III. (5)(a)). Einerseits prophezeit er einem „im fantasiren glücklichen Kopfe... einen guten Fortgang in der Composition" (II, 326). Jedoch wird nicht festgelegt, inwieweit die Ausführung ganz aus dem Stegreif erfolgt oder auf einem Notat basiert, etwa einem vorher entworfenen Gerüst oder Thema, wie es auch Adlung empfiehlt (*op. cit.*, 751). Bachs eigenes Beispiel einer aus einem Gerüstsatz entstehenden Fantasie (*Versuch*... II, 341 u. nach 342) ist zum einen Lehrbeispiel für die „Einrichtung einer freyen Fantasie" (II, 340), zum anderen wiederholbare Komposition, welche die sich verwischenden Grenzen zwischen Extempore und Verschriftlichung demonstriert.

(5) Vor allem in der Pianistik assoziiert der Ausdruck Fantasieren bis in die erste Hälfte des 19. Jh. hinein die Demonstration musikalischen Einfallsreichtums und technischer Fähigkeiten.

Der hohe Stellenwert des freien Spiels wird dadurch belegt, daß Anleitungen zum ‚Fantasieren' wesentlicher Bestandteil der Instrumentaldidaktik sind. C. Czernys *Systematische Anleitung über d. Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200* (Wien 1829; ed. Mahlert, Wiesbaden 1993) systematisiert das für ihn lehr- und lernbare ‚Fantasieren', von dem J. N. Hummel zeitgleich schreibt, daß eine „eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden" könne (*Ausführliche theor.-pract. Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung*, Wien 1828, 444), eine Ansicht, die von den Zeitgenossen durchaus bedauert wurde (G. W. Fink, Rezension zu Czernys Werk, AmZ XXXI, 1829, 573: „Man hatte... mit Sehnsucht... mindestens einzelne ausgeführtere Fingerzeige zu finden gehofft, auf welche Art man sich diese so wünschenswerthe Kunst [des Fantasierens] am zweckdienlichsten zu eigen machen könne").

Voraussetzungen sind für Czerny eine „gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre" und ein „vollkommen ausgebildetes Spiel (:Virtuosität:)" (*op. cit.*, 4) – hohe Ansprüche, die Czerny später etwas zurücknimmt (*Briefe über d. Unterricht auf d. Pianoforte*, Wien um 1840, 79: „ich bin überzeugt, dass Jedermann, der *im Spielen* eine mehr als mittelmässige Stufe erreicht hat, auch der Kunst des *Improvisierens*, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, nicht unfähig ist"). Von größter Bedeutung ist für Czerny die Erfahrung, die aus dem Studium „fremder *Compositionen*" erwächst und zusammen mit der Beherrschung des Pianistischen in den improvisatorischen Vorgang eingeht: „Man muss es beynahe immer nur den Fingern und dem Zufalle überlassen" (ibid.). Czerny setzt Fantasieren mit „Improvisieren, Extemporieren" (*Systematische Anleitung*..., loc. cit., 3) gleich. Er trennt improvisierte, funktionale Formen wie das Präludium als Vorspiel und die Kadenz bzw. den Eingang vom eigentlichen sogenannten

Fantasieren. Hierzu gehören die Durchführung eines oder mehrerer Themen, Potpourris, Variationen, „Fantasien im gebundenen und fugirten Styl" sowie „Capriccio's" (4), die unter allen Satztypen den höchsten Stellenwert haben:

Capriccio ist, im eigentlichen Sinne, die freyeste Art des Fantasierens; nähmlich ein willkührliches Aneinanderreihen eigener Ideen, ohne besondere Durchführung, ein launiges schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern, ohne weiteren Zusammenhang, als den der Zufall, oder, absichtslos der Musiksinn des Spielers giebt. Das humoristische kann und muss also darin vorherrschen (105).

Da die Kunst des Fantasierens aber darin besteht, „ohne... unmittelbare Vorbereitung, jede eigene, oder auch fremde Idee, ...zu einer Art von musikalischer Composition auszuspinnen" (3), sieht auch Czerny sie wie C. Ph. E. Bach als nutzbringend für den „angehenden Tonsetzer" an:

Auch dem Zuhörer biethet das Fantasieren einen eigenen Reiz dar, da in demselben eine Freyheit und Leichtigkeit der Ideenverbindungen, eine Ungezwungenheit der Ausführung herrschen kann, die man in wirklichen Compositionen (:selbst, wenn sie als Fantasien benannt sind:) nicht findet (3);
Dass übrigens auch von dem angehenden Tonsetzer mancher hier gegebene Wink praktisch benutzt werden könnte, liegt in der Natur der Sache, da sich Fantasie und Composition so nahe stehen (111).

Die Tatsache, daß Hummel in die zweite Auflage seiner *Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (Wien [2]1838) ein Kapitel über das Fantasieren einfügt, zeigt den zu diesem Zeitpunkt noch hohen Stellenwert der Improvisation für das Klavierspiel. Hummel differenziert dabei zwischen dem zu „höherer Vollkommenheit sich ausbildenden Künstler" (462), der weniger der schriftlichen Anweisung als der Eingebung aus dem Augenblick heraus bedarf, und den mus. Liebhabern, an die sich seine Ausführungen eigentlich richten. Quintessenz ist das Erlernen des ‚Maßvollen' und ‚Geordneten':

...besitzt man wirklich Geist, so wird sich dieser, durch solche Übungen nur noch mehr im Engern, im Gedrängtern und Beharrlichern zusammengehalten, zuverlässig nicht niederdrücken oder gar ersticken lassen; er wird nur desto mehr sich hindurchdrängen, einer strengern Ordnung sich bequemen lernen, eine edlere Richtung zu fassen und zu behaupten sich angewöhnen, und dann auch in andern, selbst ganz freien Formen und Bewegungen, nicht nur ungehinderter, sondern zugleich überhaupt geordneter und nach edlerer Richtung sich aussprechen (465).

Eine völlig veränderte Bewertung von Stegreif-Erfindung und ausgearbeiteter Komposition wird bei R. Schumann deutlich:

Mus. Haus- u. Lebensregeln (1850): Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasirst (Gesammelte Schriften IV, Lpz. 1854, 303).

Dem entspricht eine Veränderung im Konzertleben hin zu nur noch scheinbar improvisierten ‚Fantasien'.

Das Erfinden von Musik aus dem Augenblick heraus gilt als Ausweis besonderen Künstlertums. Die besondere Wirkung des freien Spiels wird nicht nur in Biographien wiedergegeben, sondern auch in die Beschreibung von Musikszenen im Roman des späten 18. Jh. integriert:

C. Fr. Cramer, *Magazin d. Musik* II, 2 (Hbg 1786), Rezension vom 5. 8. 1786: Wer den Herrn Capellmeister [sc. C. Ph. E. Bach] auf dem Fortepiano fantasiren gehört hat, und nur etwas Kenner ist, wird gerne gestehen, daß man sich kaum etwas Vollkommeners in dieser Art denken könne. Die größten Virtuosen, welche hier in Hamburg gewesen, und neben ihm standen, wenn er grade in seiner Laune war, und ihnen so vorfantasirte, erstaunten über die Einfälle... (871);
J. N. Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst u. Kunstwerke* (Lpz. 1802): Schon die vorhandenen Orgelcompositionen dieses bewunderungswürdigen Mannes sind voll von Ausdruck der Andacht, Feyerlichkeit und Würde; aber sein freyes Orgelspiel, wobey durchs Niederschreiben nichts verloren ging, sondern alles unmittelbar aus der Fantasie ins Leben kam, soll noch andächtiger, feyerlicher, würdiger und erhabener gewesen seyn (18 f.);
W. Heinse, *Hildegard von Hohenthal* II (Bln 1795/96): [Hildegard] eilte... an das Klavier, that einige Griffe; fing dann in Gedanken an daraufzu phantasiren, und wand sich zu seinem Erstaunen glücklich durch die schwersten Gänge, in welche sie hinein gerieth (Sämmtliche Werke V, Lpz. 1903, 183).

Vergleichbares wird auch über L. van Beethoven überliefert. Fantasieren konnte bei ihm reines Improvisieren bedeuten, aber auch ein Extempore, aus dem sich eine Komposition entwickelte:

A. Leitzmann, *L. v. Beethoven. Ber. d. Zeitgenossen* I (Lpz. 1921): Er las, lief im Zimmer auf und ab, murmelte, brummte, wie er gewöhnlich statt zu singen tat, und riß das Fortepiano auf. ...heute legte er den Text vor sich und begann wunderbare Phantasien, die leider kein Zaubermittel festhalten konnte. Aus ihnen schien er das Motiv der Arie zu beschwören. Die Stunden schwanden, aber Beethoven phantasierte fort... Tages darauf war das treffliche Musikstück fertig (128 f.);
C. Czerny, *Carl Czerny über sein Verhältniß zu Beethoven vom Jahre 1801 bis 1826* (Wiener allgemeine Musik-Zeitung V, Nr. 113 vom 20. 9. 1845): B e e t h o v e n war fast immer zugegen [sc. bei Czernys sonntäglichen „musikalischen Unterhaltungen" um 1816] und mehrmal fantasirte er in denselben mit freundlicher Bereitwilligkeit und mit all dem Ideenreichthume, der seine Improvisationen eben so sehr, ja oft noch mehr auszeichnete als seine geschriebenen Werke (450 b).

Czerny, der selbst bei Beethoven auf der Grundlage von C. Ph. E. Bachs Clavierschule unterrichtet worden war, leitete wiederum seine eigenen Schüler, unter ihnen Fr. Liszt, im Fantasieren an: „Ebenso bestrebte ich mich, ihm das Phantasieren anzueignen, indem ich ihm häufig die Thema zum Improvisieren aufgab" (*Erinnerungen aus meinem Leben*; ed. Kolneder, Straßburg u. Baden-Baden 1968, 28).

Der Vortrag einer sogenannten freien Fantasie war besonders für Pianisten im 19. Jh. Bestandteil öffentlicher Konzerte. E. Hanslick dokumentiert dies in seiner Chronik des Wiener Konzertlebens etwa für Mozart, Beethoven, Hummel, Moscheles, Weber, Thalberg, Chopin und Liszt. Jedoch war Hummel der erste im Wiener Konzertleben, „der öffentlich über aufgegebene Themen phantasierte" (*Gesch. d. Concertwesens in Wien*, Wien 1869, 216). Insbesondere für Liszt wird das Fantasieren als Teil pianistischer Fertigkeiten über einen langen Zeitraum hinweg dokumentiert. Während jedoch Anschlagzettel 1823 noch eine „Freye Phantasie" ankündigen, wird der Programmpunkt um 1839 als Fantasie über ein gängiges Thema angekündigt, die vom Pianisten „componirt und vorgetragen" werde (vgl. E. Burger, *Franz Liszt*, München 1986, 120).

(6) Der mus. Ausdruck kommt im 18. Jh. in Berührung mit der allgemeinsprachlichen Wortbedeutung von Fantasieren, das als Gegensatz zu klar bewußtem Denken verstanden wird.

H. W. Gerstenberg etwa unterlegt der *c-moll Fantasie* aus den *18 Probestücken in sechs Sonaten* von C. Ph. E. Bach einen Monolog des Hamlet, „wie der über Leben und Tod phantasirt" (Brief an Fr. Nicolai vom 5. 12. 1767; zit. nach: *Carl Philipp Emanuel Bach Briefe u. Dokumente*, hg. von E. Suchalla, Kritische GA I, Göttingen 1994, Dokument 55, 127). Wie die Musik ist hier auch der Text das Notat eines, wenn auch fiktiven, Fantasierens.

Ein wirklich augenblickliches „Phantasieren" ist dagegen von Jean Paul überliefert. K. A. Varnhagen von Ense berichtet: „Solche Phantasien... wie jener Traum [sc. einer Wahnwitzigen] eine sei, könne er immerfort schreiben, ...er setze sich ans Klavier, phantasiere da auf das wildeste, überlasse sich ganz dem augenblicklichen Gefühl und schreibe dabei seine Bilder hin" (zit. nach: E. Berend, *Jean Pauls Persönlichkeit in Ber. d. Zeitgenossen*, Bln u. Weimar 1956, 101).

In einem synästhetisierenden Kontext verwendet P. Klee den Terminus: „Ich muß dereinst auf dem Farbklavier der nebeneinander stehenden Aquarellnäpfe frei phantasieren können" (*Tagebücher 1898–1918*, hg. von F. Klee, Köln 1957, 254; zit. nach: H. Düchting, *Paul Klee. Malerei u. Musik*, München 1997, 17).

So wie Fantasieren allgemein als eine besondere Art des Imaginierens gilt, ist auch eine bestimmte innere Disposition für das musikalische Fantasieren nötig. Nach J. G. Sulzer ist „eine gewisse Fülle der Empfindung" notwendig, „die bey einer gelassenen Gemüthslage" nicht unbedingt vorhanden ist (*Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I, Art. *Fantasiren; Fantasie*, Lpz. 1771, 368 b). J. Chr. Gottsched setzt Fantasieren und im Schlaf oder im Fieber Träumen miteinander in Beziehung:

Erste Gründe d. gesamten Weltweisheit I (Lpz. 1733) IV, 1, 3: Die eine Art sich etwas ohne Beobachtung eines zureichenden Grundes einzubilden, heißt eigentlich träumen, oder phantasiren: Weil man im Schlafe oder hitzigen Fieber dergleichen Einfälle zu haben pflegt. Gleichwohl bedienen sich ungeschickte Mahler, Poeten und Componisten vielmals dieser Kraft, und bringen dadurch lauter Misgeburten zur Welt, die man Träume der Wachenden nennen könnte (224).

Eine ähnliche Parallelität deutet D. G. Türk in seinem Vergleich der solistischen Kadenz als „aus der Fülle der Empfindung entstehenden Fantasie" mit einem „Traume" an (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 312, Anm. *). Während J. Fr. Unger fantasierende Klavierspieler mit „Nachtwanderern" gleichstellt (*Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf d. Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt*, Braunschweig 1774; zit. nach Schleuning 1970, 200), sieht C. Czerny „das Fantasieren oft in einem beinahe bewusstlosen und träumenden Fortspielen der Finger" (*Systematische Anleitung über d. Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200*, Wien 1829; ed. Mahlert, Wiesbaden 1993, 36).

Fantasia und Traum werden auch bei Novalis und Herder miteinander verbunden:

Novalis, *Das allgemeine Brouillon* (Freiberg 1798) IV, 986: Ein Mährchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine *musicalische Fantasie* – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst* (Schriften III, Stuttgart ²1960, 454);

J. G. Herder, *Kalligone* I (Lpz. 1800): Verstehen wir unter Bildern der Phantasie T r ä u m e: so... stehen sie unter einer Regel, die dem Träumenden oft den Grund seiner Seele... offenbaret. ...was kann... [die] Phantasie anders, als B i l d e r zurücknehmen und neu zusammensetzen, d. i. schlafend oder wachend t r ä u m e n ? (Sämtliche Werke XXII, Bln 1880, 120 f.).

Zu den „schwimmenden nebligen elysischen [Feldern] der Phantasie" gehören für Jean Paul die Zustände der Entgrenzung, die „magische Dunkelheit" des Traums, der Erinnerung, des Schlafes und der Nacht (*Leben d. Quintus Fixlein* [Bayreuth 1796], *Über d. natürliche Magie d. Einbildungskraft*; Sämtliche Werke I, Bd. 4, München 1962, 201 f.). Häufig wird der Begriff im Kontext von Abend- und Nachtszenerien verwendet:

Chr. Fr. D. Schubart, *Klavierrecepte* III (1786): Darum sehne dich nicht, wenn du allein, vom Monde beschienen, phantasierst, oder dich kühlst in der Sommernacht, oder Frühlingsabende feierst; ach, da sehne dich nicht nach dem Flügelgetöse. Sieh, dein Klavikord athmet ja so sanft, wie dein Herz (Gesammelte Schriften u. Schicksale, Stuttgart 1839, Bd. VI, 70 f.);

A. Herold (wohl vor 1800): Oft, wenn wir uns in der Dämmerstunde um ihn [Jean Paul] versammelt und er sich und uns mit seinen Phantasien auf dem Klavier in solche wehmütige Stimmung brachte, daß uns die Tränen über das Gesicht liefen und er vor Rührung nicht mehr weiterspielen konnte, brach er schnell ab... (zit. nach Berend, *op. cit.*, 9 f.);

W. Heinse, *Hildegard von Hohenthal* I (Bln 1795/96): Die Sonne löscht alle Freuden der Nacht aus! wie die schönen Sterne, so die süßen Melodien und Harmonien der Phantasie, und die stärksten Gefühle der Vergangenheit und Zukunft. Die Nacht hat etwas Zauberisches, was kein Tag hat; so etwas Grenzenloses, Inniges, Seliges. Das Mechanische der Zeitlichkeit, das einen spannt und festhält, weicht so sanft zurück, und man schwimmt und schwebt, ohne Anstoß, auf Momente im ewigen Leben! (Sämmtliche Werke V, Lpz. 1903, 5);
J. N. Hummel, *Ausführliche theor.-pract. Anweisung...* (Wien [2]1838): ...so benutzte ich... gewöhnlich des Abends, wo ich mich frei, heiter und aufgelegt fühlte, die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend... meinen Eingebungen (meinen Ideen, Kenntnissen und Gefühlen) zu überlassen (461).

Auch „Fieber, Nervenschwäche, Getränke" verstärken die „poetischen Kräfte", die mit Fantasieren angesprochen werden (Jean Paul, *Vorschule d. Ästhetik*, Hbg 1804; Sämtliche Werke I, Bd. 5, München 1963, 47). Eine reale Verbindung zwischen Rausch und Fantasieren stellt die von E. Hanslick zitierte Bemerkung C. Holteis her: „mit Ausnahme Hummels, wenn er phantasirte und ganz besoffen war" (*Gesch. d. Concertwesens in Wien*, Wien 1869, 216). Auch in E. Th. A. Hoffmanns *Kreisleriana* Nr. 1 führt der Burgunderrausch in einen Zustand künstlerischer Entrücktheit hinein: Die aus dem Gleichgewicht gebrachte, zwischen Fieber und Irrsinn „bis zur zerstörenden Flamme aufglühende Fantasie" des Johannes Kreisler artikuliert sich nicht einfach in der Musik, sondern scheint sich geradezu darin zu entladen (in: *Fantasiestücke in Callots Manier* I, Bamberg 1814; Werke II, 1, Ffm. 1993, 32).
Das Sich-Verlieren in der eigenen Einbildungskraft, noch von Schubart als Kennzeichen mus. Genies gedeutet (*op. cit.* I, 50), wird in der Mitte des 19. Jh. aber auch als Gefahr für das vernunftgesteuerte Komponieren gesehen:

R. Schumann, *Mus. Haus- u. Lebensregeln* (1850): Verlieh Dir der Himmel eine rege Phantasie, so wirst du in einsamen Stunden wohl oft wie festgebannt am Flügel sitzen, in Harmonieen dein Inneres aussprechen wollen, und um so geheimnißvoller wirst du dich wie in magische Kreise gezogen fühlen, je unklarer dir vielleicht das Harmonieenreich noch ist... Hüte dich indessen, dich zu oft einem Talente hinzugeben, das Kraft und Zeit gleichsam an Schattenbilder zu verschwenden dich verleitet (Gesammelte Schriften IV, Lpz. 1854, 302 f.).

Der Gedanke der Artikulation des Unbewussten im Künstlerischen wird von S. Freud aufgegriffen, der in der Kunst den „Rückweg" zur Realität sieht. Die seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. häufig zu findende Assoziation der sich fortspinnenden Fantasie mit einem Traumzustand erhob den sich im Extempore Artikulierenden zum herausragenden Künstler oder Genie (vgl. J. Matthesons oben, II. (3)(a), zit. Äußerung aus dem Jahre 1739).
Freud setzt an der Assoziation des Träumens an. Der dem kindlichen Spiel Entwachsene fantasiert, „baut sich Luftschlösser, schafft das, was man Tagträume nennt" (*Der Dichter u. d. Phantasieren*, 1908; Gesammelte Werke VII, [London 1941] Ffm. 1999, 215). Dem Dichter, der mit einem spielenden Kind gleichgesetzt wird, da beide eine Fantasiewelt erschaffen, gelingt es, seine Tagträume im poetischen Schaffen zu artikulieren (220 ff.). Freuds Erklärung, daß „der eigentliche Genuß des Dichtwerkes aus der Befreiung von Spannungen in unserer Seele" (223) hervorgehe, beschreibt den Lustgewinn für den Rezipienten. Diese Deutung der Affektwirkung ergänzt C. Ph. E. Bachs Aussage, daß das Fantasieren zum Ausdruck von Affekten besonders gut geeignet sei (vgl. oben, II. (4)). Für den Künstler selbst bedeutet das in die Kunst übertragene Fantasieren eine Verbindung zur Wirklichkeit:

Vorlesungen zur Einführung in d. Psychoanalyse (Lpz. u. Wien 1917) XXIII: Den Rückweg zur Realität findet der Künstler aber auf folgende Art. Er ist ja nicht der einzige, der ein Phantasieleben führt. Das Zwischenreich der Phantasie ist durch allgemeinmenschliche Übereinkunft gebilligt, und jeder Entbehrende erwartet von daher Linderung und Trost. Aber den Nichtkünstlern ist der Bezug von Lustgewinn aus den Quellen der Phantasie sehr eingeschränkt. Die Unerbittlichkeit ihrer Verdrängungen nötigt sie, sich mit den spärlichen Tagträumen, die noch bewußt werden dürfen, zu begnügen. Wenn einer ein rechter Künstler ist, dann verfügt er über mehr. Er versteht es erstens, seine Tagträume so zu bearbeiten, daß sie das allzu Persönliche, welches Fremde abstößt, verlieren und für die anderen mitgenießbar werden. Er weiß sie auch soweit zu mildern, daß sie ihre Herkunft aus den verpönten Quellen nicht leicht verraten. Er besitzt ferner das rätselhafte Vermögen, ein bestimmtes Material zu formen, bis es zum getreuen Ebenbild seiner Phantasievorstellungen geworden ist, und dann weiß er an diese Darstellung seiner unbewußten Phantasie soviel Lustgewinn zu knüpfen, daß durch sie die Verdrängung wenigstens zeitweilig überwogen und aufgehoben werden (loc. cit. XI, 391).

*

Exkurs: Überlegungen, das Extempore-Spiel festzuhalten, warfen die Frage nach den Möglichkeiten und Unzulänglichkeiten der Notenschrift auf. Mittels einer maschinellen Aufzeichnung bzw. einer „Extemporirmaschine" (J. Fr. Unger, *Entwurf einer Maschine wodurch alles was auf d. Clavier gespielt wird, sich von selber in Noten setzt*, Braunschweig 1774, 45; zit. nach Schleuning 1970, 203) oder einer „Fantasier-Maschine" (KochL, Ffm. 1802; das Stichwort verweist auf den Eintrag *Notenschreibe-Maschine*) sollten der Moment und das Beispielhafte des improvisatorischen Vorgangs dokumentiert werden.
1788 schrieb J. H. Knecht, daß es „schlechterdings unmöglich ist, die Phantasien und Präludien, welche ein Meister auf der Orgel oder dem Klavier aus dem Stegreife voll Begeisterung gespielt hat, nachher gerade so in Noten [zu] setzen..., wie sie gespielt worden sind" (*Etwas über d. Präludieren überhaupt*, Mus. Real-Zeitung 1788, I, Nr. 13, 100). Das Außerordentliche, die „Kraft und Schönheit" der „Fantasien großer Meister" (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I, Art. *Fantasiren; Fantasia*, Lpz. 1771, 368 b) festzuhalten, galt als wünschenswert, wenn-

gleich man befürchtete, daß sich mit dem Notat das Ungezwungene verliere, „gleichsam als wenn der Geist und die Krafft fehlete, wenn sie nicht gleich ex tempore *producirt* werden" (E. G. Baron, *Historisch-Theor. u. pract. Unters. d. Instr. d. Lauten* II, Nürnberg 1727, 181).
1747 wurde in den *Philosophical Transactions* der Königlichen Akad. London der Entwurf eines Mr. Creed veröffentlicht: „A Demonstration of the Possibility of making a Machine that shall write Extempore Voluntaries, or other pieces of Music, as fast as any Master shall be able to play them upon the Organ" (zit. nach Schleuning 1970, 195). Die Erfindung konnte sich aufgrund technischer Unzulänglichkeiten nicht durchsetzen. Die 1752 von Unger konzipierte Aufzeichnungsapparatur sollte, ähnlich dem Modell Creeds, mit einer speziellen Linienschrift „die allerschönsten Sätze der besten Componisten" und „gewisse Auszierungen und Handgriffe", die „der Melodie einen solchen Nachdruck geben, daß sie ohne selbigen nur das halbe Leben behält" festhalten (*op. cit.*, 4 f.; 200). Nach Ungers Modell baute J. Hohlfeld 1752 eine entsprechende Maschine, die sich aber ebensowenig wie andere Erfindungen durchsetzen konnte. Die Vorstellung, die aus dem Moment heraus entstehende Fantasie im Sinne einer Komposition oder Vorstufe dazu festzuhalten, widersprach offensichtlich der in der zweiten Hälfte des 18. Jh. mit dem Fantasieren verbundenen Grundidee. Es mußte als Paradoxon erscheinen, die aus dem Ad hoc inspirierte Spielkunst als reproduzierbare Komposition zu fixieren:

J. S. Petri, *Anleitung zur prakt. Musik* (Lpz. 1782): Und dis ist das Fantasiren, wo Meditation und Exekution unmittelbar mit einander verbunden ist (267);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835), Art. *Fantasia*: Auch eine niedergeschriebene „f r e i e F a n t a s i e" ist eine *contradictio in objecto*, da das niemals f r e i genannt werden kann, was Jedem und zu jeder Zeit zu Gebote steht... (654 f.).

*

III. Mit seinen verschiedensprachigen Varianten bezeichnet Fantasia bzw. Fantasie als GATTUNGSBEGRIFF selbständige Instrumentalmusik in unterschiedlichen Ausformungen. Die zum Teil mit Fantasia synonym gebrauchten Bezeichnungen Ricercar, Capriccio, Toccata oder Präludium erscheinen als Wortbegriffe für Sätze, denen zunächst ihre Herkunft aus der Improvisation und das offenbar schriftliche Festhalten aufgrund ihres Modellcharakters gemeinsam ist. Mit dem 18. Jh. entwickelt sich ein Gattungskonzept von Fantasie, das stark verwoben ist mit dem vor allem durch C. Ph. E. Bach gelehrten Extempore-Spiel der „freyen Fantasie" im Bereich der Tasteninstrumente (vgl. oben, II. (4)). Der Anspruch auf Freiheit der Erfindung, insbesondere aber der jeweiligen Ausformung verbindet im 19. Jh. als Grundzug Kompositionen unterschiedlicher Herkunft und Faktur. Immer wieder greifen im späten 19. und im 20. Jh. historisierende Werke mit dem Titel Fantasie auf Traditionen des 18. Jh. zurück, ohne daß der Ausdruck als Impuls für ein neues Satzkonzept aufgegriffen würde.

(1) Seit dem Ende des 15. Jh. wird Fantasia als TITEL VON INSTRUMENTALSÄTZEN gebraucht. Die unabhängige mus. Erfindung bildet für die ersten Belege das Kriterium für die Wahl der Satzbezeichnung. Als frühestes Beispiel gilt *Ile fantazies de Joskin* (zw. 1485 u. 1490; New Josquin Ed. XXVII, Utrecht 1987, 24 f.), ein dreistimmiger, autonomer Instrumentalsatz von Josquin Desprez. Weitere Belege sind die *Fantasia in ut* von H. Kotter (1513; ed. Heitzmann/Moser, Lpz. 1930) sowie die *Fantasÿ in fa* von L. Kleber (um 1520; Das Musikwerk XLII, Köln 1971, 25 ff.). Beide wurden in Orgeltabulaturen veröffentlicht und zeichnen sich durch den Verzicht auf eine verarbeitete Vorlage zugunsten gänzlich freier Erfindung aus. Die als *Fantasias del author* bezeichneten Sätze in M. de Fuenllanas *Orphénica Lyra* (Sevilla 1554) betonen mit dem Zusatz die Unabhängigkeit der Kompositionen von jeglicher Vorlage, wodurch diese von den vokalbearbeitenden Diminutionssätzen abgehoben werden. Auch die Vorrede in J. Paix' *Schoen Nutz u. Gebreuchlich Orgel Tabulaturbuch* (Lauingen 1583) deutet eine solche Unterscheidung gegenüber dem Vokalen an: „die Magnificat octo tonorum, sampt beygesetzter Phantasia eiusdem toni". Als exemplarische Lehrstücke sind die in den Instrumentalschulen des 16. Jh. überlieferten ‚Fantasiae' zu verstehen. Sie dienen gleichermaßen dem Erlernen instrumentaler wie mus. Fähigkeiten und Fertigkeiten. Die didaktische Grundidee zeigt sich im Aufbau nach Schwierigkeitsgraden oder in Hinweisen, daß der Schüler die Vorgaben des „maestro" einhalten solle, wie in L. Milans *Libro de música de vihuela da mano* (Valencia 1535–36, XIX). Die Sätze sind Übungsstücke und gleichzeitig Modelle für die Improvisation. Im Repertoire der Lauten- und Tasteninstrumente werden solistische Vortragsstücke mit Fantasia überschrieben. Auf den Modellcharakter seiner „sehr Kunstreichen Preambel oder Fantasey" als Vorspielstück weist H. Newsidlers verbaler Zusatz hin, „durch mich... zu samen gepracht vnd corrigirt" (*Lautenbuch in zwen Theyl* II, Nürnberg 1536). Die Musik für Lauteninstrumente, die im 16. Jh. durch den Musikdruck einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich wurde, stammt häufig von Spieler-Komponisten, wie etwa Francesco Canova (Francesco da Milano). Die Satzüberschrift Fantasia erscheint für stilistisch ganz unterschiedliche Werke, deren Spektrum von Cantus firmus-gebundenen und motettenhaften Fantasien bis hin zu quasi-improvisatorischen, auf Effekt ausgerichteten Sätzen, in denen sich eine eigene Lautenidiomatik entwickeln konnte, reicht. In der Musik für Tasteninstrumente begegnet der Titel Fantasia weitaus seltener und unterliegt außerdem großen regionalen Unterschieden. In Italien wird Fantasia vor G. Frescobaldi im Gegensatz zu Ricercar selten als Satzbezeichnung gewählt, wohl erstmals in G. Tiburtinos *Fantesie et recerchari* (Venedig 1549). Die in Frescobaldis *Il primo libro delle fantasie a quattro* (Mailand 1608) veröffentlichten Sätze erlauben es jedoch,

die Sammlung übergreifende Merkmale für den Satztypus Fantasia herauszuarbeiten. Die Dichte der thematischen Verarbeitung sowie sich deutlich von Frescobaldis Ricercari und Capricci unterscheidende kontrapunktische Verfahren können als Gattungsmerkmale für Fantasia betitelte Sätze bei Frescobaldi gelten. Während in der engl. Tasteninstrumentenmusik weder die Satzbezeichnungen Ricercar, Canzone noch Capriccio überliefert sind, bilden Fantasia, Fancy oder Fantasie betitelte Kompositionen einen wesentlichen Teil des Repertoires für Virginalmusik.

In der ital. Ensemblemusik begegnet der Ausdruck in Veröffentlichungen wie *Fantesie, et recerchari* von Tiburtino (loc. cit.). Die Besetzungen sind variabel („per ogni instrumento") und schließen auch Tasteninstrumente nicht aus. Im Falle der Verarbeitung einer vokalen Vorlage, etwa als Diminution, war auch die Realisierung mit einer oder mehreren Singstimmen denkbar („da cantare e sonare"). Im dtsch. Sprachraum hingegen wird die Satzbezeichnung häufig für didaktisch motivierte Sätze nach Art des Lehrbiciniums gebraucht, an denen mus.-kompositorische Fragestellungen exemplifiziert werden. Eine eigenständige Entwicklung weist die sich in England entwickelnde mehrstimmige „Fantasia", häufig fancy genannt, auf. Sie wird von der Mitte des 16. Jh. an zum wichtigsten Satztypus engl. Instrumentalmusik, in der der Komponist alle Freiheit zu eigener Erfindung hat (vgl. Th. Morley, zit. oben, I. (3)):

[J. Chr. Pepusch], *A Short Explication of Such Foreign Words, As are made Use of in Musick Books* (London 1724): FANTASIA, is a Kind of Air, wherein the Composer is not tied up to such strict Rules, as in most other Airs, but has all the Freedom and Liberty allowed him for his Fancy or Invention, that can reasonably be desir'd. N.B. Some Sonatas are so called (30 f.);

J. Hawkins, *A General History of the Science and Practice of Music* (London [1776] 1875) XV, 144: Concerning compositions of many parts adapted to viols, of which there are many, it is to be observed, that when the practice of singing madrigals began to decline, and gentlemen and others began to excel in their performance on the viol, the musicians of the time conceived the thought of substituting instrumental music in the place of vocal; and for this purpose some of the most excellent masters of that instrument, namely, Douland, the younger Ferabosco, Coperario, Jenkins, Dr. Wilson, and many others, betook themselves to the framing compositions called Fantazias, which were generally in six parts, answering to the number of viols in a set or chest, as it is called in the advertisement in the preceding note, and abounded in fugues, little responsive passages, and all those other elegancies observable in the structure and contrivance of the madrigal (II, 686 a).

*

Exkurs: Der Ausdruck fancy ist in mus. Kontext seit dem Ende des 16. Jh. überliefert, 1577 ist er erstmals bei T. Dawson belegt. W. Shakespeare, der den Ausdruck sowohl im Sinne von Vorstellungskraft als auch für ein Musikstück gebraucht, verwendet es 1597 zum ersten Mal mit letztgenannter Bedeutung in *Second part of King Henry the Fourth* (III, 2; ed. Weis, Oxford 1998, 209, 304). Als Satztitel begegnet „a fansye" zuerst im Mulliner Book, um 1550, für ein Tasteninstrumentstück des „Master Newman". Häufig werden engl. Instrumentalkompositionen in Anlehnung an die ital. Vorbilder jedoch Fantasia überschrieben:

R. North, Entwurf zu *The Mus. Grammarian* (um 1726): In some old musick books, I have found divers formed consorts, with a latin or Itallian Epigrafe; being either the Initiall words of songs, or Names of family's, as La Martinenga, piccolhomini, & the like, These I guess were songs for many voices composed and printed in Italy, and here transcribed for the use of Instruments (for composers then were raritys) and without doubdt, however devested of their significant words (If they ever had any) were very good Musick. And it was from the Italian model that wee framed those setts of musick, which were called fancy's, and in Imitation of them Inscribed Fantazia. These were much of the same nature with our Modern Sonnata's, but had the stamp of Elder times, which are Enough to distinguish them (f. 159' f.; zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary...*, Cambridge 1995, 142 b).

Die Bezeichnung Fancy erscheint in der Tasteninstrument- wie in der Lautenmusik, vor allem aber in der Consort-Musik.

Die Nähe zu den zahlreichen ‚In Nomine'-Kompositionen des 16. Jh. deutet die im Ms. *In nomines and other solfainge songs for Voyces or Instr.* (1578) überlieferte „phancy" von E. Blancks an. Die folgenden Belege verdeutlichen die eigenständige Entwicklung der kompositorischen Gestaltung:

Chr. Simpson, *A Compendium of Pract. Musick* (London 1667) IV, 14: *Of Music Designed for Instr.*: Of this kind, the chief and most excellent, for Art and Contrivance, are Fancies, of 6, 5, 4, and 3 parts, intended commonly for Viols. In this sort of Musick the Composer (being not limitted to words) doth imploy all his Art and Invention solely about the bringing in and carrying on of these Fugues, according to the Order and Method formerly shewed.

When he has tryed all the several wayes which he thinks fit to be used therein; he takes some other point, and does the like with it: or else, for variety, introduces some *Chromatick* Notes, with Bindings and Intermixtures of Discords; or, falls into some lighter Humour like a Madrigal, or what else his own fancy shall lead him to: but still concluding with something which hath Art and excellency in it (141 f.);

North, *A Mus. Grammarian* (London 1728): The old masters seldome affected fuges but in those peices, which are not unlike our sonnatas, and by them were called fancys (ed. Chan/Kassler, Cambridge 1990, 181);

ders., *Memoirs of Musick* (London 1728): [John Jenkins] ...was not onely an innovator, but became a reformer of musick. His Fancys were full of ayery points, graves, tripla's, and other variety, and his lesser pieces imitated the dulcer of Lute-lessons, of which he composed multitudes; and all that he did, untill his declyning age, was lively, decided, and (if I may be credited) cappriccioso (88; zit. nach: Art. *fantasy*, GroveD, London [5]1954, III, 20 a).

*

(2) Schon im 16. Jh. erfährt fantasia in Werküberschriften und theoretischen Abhandlungen NÄHERE BESTIMMUNG DURCH ALTERNATIVE SATZBEZEICHNUNGEN, die meist zur Spezifizierung von Funktion oder Struktur dienen. Häufig wird fantasia mit Alternativbegriffen gekoppelt. Hier begegnen sich die Probleme von Gattungs- und Begriffsgeschichte.

Auf die Satzstruktur verweisen Gleichsetzungen mit Kanon bzw. „Fuga in unisono" (A. Gumpeltzhaimer, *Compendium musicae*, Augsburg [1591] 1616, 36 ff.) oder Fuge (Cl. Sebastiani, *Bellum mus.*, Straßburg 1563, Kap. XXXIII, Abschn. 15 ff.; L. Zacconi, *Prattica di musica* I, 63, Venedig [1592] 1596, f. 56': „fughe, ouero fantasie"; K. Hagius, *Newe Künstliche, Mvsikalische Intraden..., darunter etliche Phantasien oder Fugen... zu finden...*, Nürnberg 1616; zit. nach MGG V, 1314; J. U. Steigleder, *Tabulatur Buch*, Straßburg 1627; zit. nach MGG XII, 1228). In diesem Kontext kann auch die von J. S. Bach zuerst im *Clavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach* (1720/21) gewählte Bezeichnung „fantasia" für die dreistimmigen Sinfonien (BWV 787–801) gesehen werden.

Weniger eindeutig ist die Koppelung mit anderen Ausdrücken wie Präludium, Präambulum, Ricercar, Toccata oder Capriccio (Beispiele bei Schipperges/Teepe 1995, 331 f.; Schleuning 1973, 7 f.), die ebenfalls auf nicht allgemeingültig definierbare Satzkonzepte abheben.

Präambulum oder Präludium („ἀυτόματα quae Fantasiae, vel Praeludia nuncupantur"; P. Phalèse, *Theatrum mus.*, Löwen u. Antwerpen 1571; zit. nach Schipperges/Teepe 1995, 317) betonen die Funktion des Vorspiels. M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 21) wählt Präludium als Oberbegriff. Den ‚selbständigen' Präludien ordnet er „Phantasien, *Fugen, Simphonien* vnd *Sonaten*" zu, eine Auffassung, die auch die Bezeichnung Capriccio einbezieht:

Capriccio seu Phantasia subitanea: Wenn einer nach seinem eignem *plesier* vnd gefallen eine *Fugam* zu *tractiren* vor sich nimpt, darinnen aber nicht lang *immoriret*, sondern bald in eine andere *fugam*, wie es jhme in Sinn kömpt, einfället: Denn weil ebener massen, wie in den rechten Fugen kein Text darunter gelegt werden darff, so ist man auch nicht an die Wörter gebunden, man mache viel oder wenig, man *digredire, addire, detrahire*, kehre vnnd wende es wie man wolle. Vnd kan einer in solchen *Fantasien* vnd *Capriccien* seine Kunst vnd *artificium* eben so wol sehen lassen: Sintemal er sich alles dessen, was in der *Music tollerabile* ist, mit bindungen der *Discordanten, proportionibus, &c.* ohn einigs bedencken gebrauchen darff; Doch daß er den *Modum* vnd die *Ariam* nicht gar zu sehr vberschreite, sondern in *terminis* bleibe... (21).

Präludieren und Fantasieren werden bis ins 19. Jh. hinein als Synonyme gebraucht (vgl. oben, II. (2)). Praetorius unterscheidet im folgenden Fantasie trotz fugierter Teile vom höher bewerteten Imitationsricercar: „*ex hac figura omnium maximè Musicum ingenium æstimandum est*" (*op. cit.*, 24 [recte 22]). Ricercar wiederum wird in Titeln als alternativer oder ergänzender Begriff gebraucht. Einige Betitelungen belegen Veränderungen in der Bezeichnungsweise, indem Fantasie und Ricercar als austauschbare Begriffe verwendet werden. So wird die *Fantasia di M. Francesco Milanese la quarta* in J. Matelarts *Intavolatura de leuto* (Rom 1559) unter den *Recercate concertate* geführt. Und mit Ausnahme zweier Vokalbearbeitungen heißen alle Stücke in den *Fantasie Recercari Contrapunti* (Venedig 1551) Recercari. Die in V. G. Bakfarks *Intabulature* (Lyon 1552) Recercate genannten Stücke sind im Nachdruck Paris 1564 „Fantasies" überschrieben. Die Ambivalenz der Termini wird auch deutlich in E. Bottrigaris Erklärung: „il qual fu Annibale Padoano in una sua come dicono i pratici sonatori, fantasia stampata nel suo primo libro de Ricercari" (*Il Desiderio*, Venedig 1594, 21). Auch M. Mersenne gebraucht die Termini in einem Zusammenhang: „cette composition est appelee *Fantaisie*, ou *Recherche*" (*Harmonie Universelle*, Paris 1636, II, 164). Die Gleichsetzung von Ricercar mit Fantasia, aber auch mit Präludium, wird dann im BrossardD (Art. *Ricercata*, Paris [1703] ²1705, 95: „un espece de *Prelude* ou de *fantaisie*"), WaltherL (Art. *Ricercare*, Lpz. 1732, 526 a) bis hin zum RousseauD (Art. *Préluder*, Paris 1768, 383) fortgesetzt (→ *Ricercar* I.–IV.).

L. Milan (*Libro de música de vihuela da mano*, Valencia 1535–36; vgl. oben, II. (2)) hatte die Begriffsbildung „fantasias de tentos" eingeführt. L. Venegas de Henestrosa behandelt tiento und fantasia im *Libro de cifra nueva* (1557) als Synonyme. Wie span. tiento drückt auch ital. toccata das motorische Moment des Instrumentalspiels aus. Toccata verbindet wiederum Praetorius (*op. cit.*, 25 [recte 23]) mit fantasia und fantasieren, nennt er sie doch „ein *Præambulum*..., welches ein Organist... ehe er eine *Mutet* oder Fugen anfehet, aus seinem Kopff vorher *fantasirt*". Gleiches gilt für G. Diruta (zit. oben, I. (2)).

Über die verschiedenen Definitionen des stylus phantasticus war Fantasie immer wieder mit Capriccio, Toccata, Tastatura, Ricercar und Präludium in Zusammenhang gebracht worden (vgl. oben, I. (4)). Die Grenzen zwischen mus. Stil und Werkbezeichnung verschwimmen hier. J. Matthesons Versuch einer Definition der Satztypen führt zu der generalisierenden Folgerung, daß sich alle „nach nichts als der Fantasey richten" (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 175). Später gebraucht Mattheson den Ausdruck „Grillen", der nicht nur einfach wunderliche Einfälle bezeichnet, sondern auf ital. grilli, bereits in der Kunsttheorie des 16. Jh. ein Synonym für Scherzo, verweist (vgl. *Das ‚Capriccio' als Kunstprinzip*, hg. von E. Mai, Mailand 1996, 42 ff.):

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Noch eine gewisse Gattung, ich weiß nicht ob ich sagen soll der Melodien, oder der musicalischen Grillen, trifft man in der Instrumental-Music an, ...in den so genannten *Fantasie*, oder *Fantaisies*, deren Arten sind die *Boutades, Capricci, Toccate, Preludes, Ritornelli &c.* Ob nun gleich diese alle das

Ansehen haben wollten, als spielte man sie aus dem Stegreif daher, so werden sie doch mehrentheils ordentlich zu Papier gebracht; halten aber so wenig Schrancken und Ordnung, daß man sie schwerlich mit einem andern allgemeinen Nahmen, als guter Einfälle belegen kann. Daher auch ihr Abzeichen die Einbildung ist (232).

Die Schwierigkeit der terminologischen Differenzierung von Satzüberschriften, die eindeutig nicht auf „bestimmte Formen der Instrumentalstücke" abzielen und daher „für ein terminologisches Ordnungssystem nicht oder nur bedingt in Frage kommen" (vgl. Eggebrecht [1955] ²1968, 89), kennzeichnet die Begriffsgeschichte von fantasia zumindest bis zur Mitte des 18. Jh. Die Vielzahl möglicher Alternativtermini deutet darauf hin, daß eindeutige Gattungsmerkmale, die zur Wahl des Gattungsbegriffes Fantasia führten, kaum definiert werden können, wenn sie nicht durch gemeinsame weitere Faktoren wie Personalstil, regionale Bindung, Lehrtradition zusätzlich begründet sind.

*

Exkurs: Einen Sonderfall bildet die Verbindung von fantasia bzw. Fantasie mit der solistischen Kadenz:

D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Einerley Bewegung und Taktart darf man in der Kadenz nicht durchgängig beybehalten; auch müssen blos einzelne abgebrochene (nicht völlig ausgeführte) Sätze geschickt mit einander verbunden werden. Denn das Ganze soll mehr einer nur eben aus der Fülle der Empfindung entstehenden Fantasie, als einem regelmäßig ausgearbeiteten Tonstücke gleichen (312).

In P. Locatellis *L'arte del violino. XII concerti, cioè Violino solo, con XXIV Capricci ad Libitum* op. 3 (Amsterdam 1733) sind die den Konzerten angefügten Capricci wie Solokadenzen an das Ende der Ecksätze anzuschließen. Der austauschbare Gebrauch der Bezeichnungen Capriccio bzw. Caprice und Kadenz läßt sich noch häufiger belegen. So verweist etwa Ch. Delusse in *L'Art de la Flûte traversière* (Paris 1760) darauf, daß die im Anhang beigefügten Caprices auch als Kadenz eines Konzertes gespielt werden können. Hingegen sind die *Fantasier og Preludier, 8. Capricier og andre Stykker* von J. J. Quantz zwischen Übungs- und Vortragsstück angesiedelt. Die auskomponierte Kadenz zum Flötenkonzert A-dur von S. Bodinus trägt die Bezeichnung *Caprice en Gigue*. In einer Tagebuchaufzeichnung über ein Konzert von A. Vivaldi im Februar 1715 nennt J. Fr. A. von Uffenbach dessen Anhänge an ein Solo-Accompagnement „phantasie":

...gegen das ende spielte der vivaldi ein accompagnement solo, admirabel, woran er zuletzt eine phantasie anhing die mich recht erschrecket, denn dergleichen ohnmöglich so jemahls ist gespielt worden noch kann gespiehlet werden... (zit. nach: E. Preußner, *Die mus. Reisen d. Herrn von Uffenbach*, Kassel 1949, 67).

Ausführlich behandelt G. Tartini (*Traité des Agréments de la Musique*, Paris 1771; ed. Jacobi, Celle u. New York 1961, 117 f.; vgl. ibid. das Faks. der hs. ital. Originalfassung, S. 37) im Zusammenhang mit der Instrumentallehre die Kadenz, die er in die kurze, nur aus kleinen Verzierungen bestehende Cadenza und die ausgearbeitete Solokadenz differenziert: „Cette sorte de cadence est à present plutôt un caprice qu'une cadence..., le caprice pouvant s'allonger autant qu'on le veut, et pouvant être composé de morceaux et de sentimens differens avec variété de mesure". Capriccio und Fantasia, die beide als Alternativbegriffe zu Kadenz auftreten, wurden schon seit dem späten 16. Jh. als Synonyme gebraucht (*Fantasia Capriccio*, in: Fr. Lindner, *Gemma mus.* II, Nürnberg 1589). Inhaltlich verbindet Kadenz mit beiden die Freiheit der Gestaltung, aber auch die Entstehung aus dem Moment heraus, das Extempore (bereits Mattheson verweist 1739 bei seiner Beschreibung der fantasierenden Sänger und Instrumentalisten auf den Schluß eines Satzes, der „nach eigenem Belieben" gestaltet werden könne; zit. oben, II. (3)(a)):

H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807), Art. *Fantasie*: ...in welchem [sc. „aus dem Stegreife vorgetragenen Tonstück"] der Künstler die Bilder seiner Phantasie.... bald in zusammenhängenden, bald in ganz locker an einander gereiheten Sätzen, bald in einzelnen, gebrochenen Akkorden... darstellet. Von dieser Beschaffenheit ist unter anderen auch diejenige Fantasie, die man gemeiniglich eine Cadenz nennet, weil sie am Ende des Stücks unmittelbar vor dem Tonschlusse angebracht zu werden pflegt (147);

C. Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200* (Wien 1829): Diese Concertfermaten bilden, ihrem nothwendigen Baue nach, eine eigene besondere Form von Fantasien. Sie können bedeutend lang seyn, und der Spieler kann sich darin alle mögliche Modulationen erlauben... Da diese Fermaten schon gewissermassen als selbstständige Fantasien gelten können, und da der Spieler darin seine Kunst fast noch mehr, als im Concert selbst entwickeln kann, so ist es sehr nützlich, wenn er auch diese Form sich besonders einübt, und zu allen Concerten dieser Art, solche Fermaten improvisieren lernt (ed. Mahlert, Wiesbaden 1993, 29).

Die begriffliche und gedankliche Nähe wird auch noch in der Überschrift „Cadenza quasi fantasia" zur ausgeschriebenen Kadenz des Finalsatzes von J. Brahms' Klavierkonzert d-moll op. 15 (1854–58) dokumentiert.

*

(3) Häufig wird der Titel fantasia im 16. und 17. Jh. mit der Benennung bestimmter kompositorischer Aufgabenstellungen oder Themen verbunden.

Fantasie genannte Werke über Solmisationssilben sind seit um 1500 überliefert. Als frühes Beispiel ist hier die Komposition *La Mi La So La So La Mi* von H. Isaac (1502) zu nennen (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich XIV, 1), die explizit als solche angesprochen wird (zit. oben, I. (3)). Weitverbreitet war *La Sol Fa Re Mi*, das zum ersten Mal in G. Tiburtinos *Fantesie et recerchari* (Venedig 1549) auftritt. Eine besondere Gruppe bilden die Fantasien „supra hexachordum". Die Synthese von satztechnischem Lehrbeispiel und freiem Spielstück verdeutlichen zwei A. Ferrabosco [II] bzw. A. della Viola zugeordnete fünfstimmige Hexachord-„Fantasien" (zw. 1545 u.

1550; vgl. Art. *Alfonso Ferrabosco (ii)*, New GroveD, London 1980, VI, 484 a).

Manche Satzüberschriften heben die ungewöhnliche, individuelle kompositorische Idee hervor. Völlig in den Vordergrund gerückt wird die kontrapunktische Aufgabe und Leistung in dem nach der Anzahl der Soggetti geordneten *Il primo libro delle fantasie a quattro* (1608) von G. Frescobaldi mit den Fantasien „sopra quattro soggetti" als Höhepunkt satztechnischer Kunst. Experimentell angelegt sind die vierstimmige Fantasia *con pause e senza pause* für Laute (vor 1553) von Ph. van Wilder oder die fünfstimmige *Fantazia upon One Note* (um 1680) von H. Purcell.

Ein anderer Aspekt, nämlich der der Nachahmung eines Instrumentalisten, ist in der *Fantasía que la contrahaze la harpa en la manera de Luduvico* (*Fantasía* XI) von A. Mudarra angesprochen. Die klangliche Wirkung ist auch für die *Fantasien op de manier van een echo* wesentlich, die mit und nach J. P. Sweelinck vor allem im Bereich der Orgelmusik entstehen.

Ebenso sind mus. Vorlagen, die in den Instrumentalsätzen verarbeitet werden, in die Überschriften aufgenommen. Der Rückgriff insbesondere auf das vokale Repertoire ist in diesem Zusammenhang wenig verwunderlich. Auch in den Diminutionslehren wurden Madrigale als Beispiele für die ein- oder mehrstimmige Diminution gewählt. D. Kämper (1970, 128) verweist darauf, daß diminuierte Madrigale und „Madrigal-Fantasien" den „Hauptanteil der instrumentalen Ensemblemusik ausmachten, wie sie um die Jahrhundertmitte [1550] in bürgerlichen Musikzirkeln und Akademien gepflegt wurde". Einige Male werden Madrigal- oder Chansontitel explizit genannt, wie etwa J. Richaforts *De mon triste et desplaisir* (1529), das als Parodievorlage für eine Lautenfantasia (*Intabolatura de Lauto*, Venedig 1547) von Francesco da Milano diente. Auf Madrigale, Villanellen oder Canzonetten verweisen auch die den Fantasien von G. Coperario beigefügten Incipits (vgl. *Musica Britannica* IX, Nr. 37, London 1955). Häufiger als solche exakten Verweise sind jedoch allgemein gehaltene Titelgebungen wie die G. Gabrieli zugeschriebene *Fantasia in modo di canzon francese* (G. A. Terzi, *Secondo Libro*, 1599). Der *Libro di ricercate* von R. Rodio (Neapel 1575) enthält einige *Fantasie sopra varii canti fermi*, in denen nicht nur Hymnus- und Antiphonmelodien verarbeitet werden, sondern auch die Tenor-Melodie *La Spagna*. S. Scheidts *Fantasia super Io son ferito lasso* (*Tabulatura nova*, Hbg 1624) ist nicht nur ein Beispiel für den Rückgriff auf das Madrigalthema Palestrinas, der Untertitel „fuga quadruplici" zielt auch auf die außergewöhnliche kontrapunktische Leistung ab, bei der das Thema, dessen Krebs sowie zwei chromatische Motive miteinander kombiniert werden.

Zu einer eigenen Gattung entwickelt sich die „Choralfantasie" (zur Begriffsprägung vgl. das Zitat von Fr. W. Marpurg unten, III. (5)(a)), die ihren Ausgang von S. Scheidts *Fantasia super: Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ* (*Tabulatura nova*, Hbg 1624) nimmt und über die norddeutsche, protestantische Orgelmusik sowie Werke von D. Buxtehude, J. S. Bach, F. Busoni (*Fantasia contrappuntistica*, 1910) und M. Reger bis ins 20. Jh. tradiert wurde.

(4) Mit dem 18. Jh. wird der Begriff in eine VERÄNDERTE RELATION ZUR FUGENTECHNIK gebracht, was der aufkommenden Reihung von freiem und fugiertem Satz sowie der Tendenz zu weniger strengen Gestaltungsprinzipien entspricht.

Obwohl Chr. Simpson 1667 das „bringing in and carrying on of these fugues" noch als Merkmal von fancy beschreibt, weist er gleichzeitig auf einen sich abzeichnenden Geschmackswandel hin, der die komplexe Satztechnik Fuge zugunsten leichter faßlicher Strukturen aus der Mode kommen läßt:

A Compendium of Pract. Musick (London 1667) IV, 14: This kind of Music (the more is the pity) is now much neglected, by reason of the scarcity of Auditors that understand it: their Ears being better acquainted and more delighted with light and airy Musick (142).

Ähnliches drückt die Anmerkung des Lautenisten E. G. Baron (*Historisch-Theor. u. pract. Unters. d. Instr. d. Lauten* II, Nürnberg 1727, 181) aus, daß „Fantasia", die man, „nachdem die Musik galanter geworden..., beybehalten", nun ein „unordentlicher Zusammenhang vieler Passagen und Penséen" sei, eine Auffassung, die ihre mus. Entsprechung in Stücken wie der vielgliedrigen und daher sprunghaft anmutenden *Fantasia* Es-Dur für Clavier von J. Pachelbel oder der *Fantasia* (vor 1735) für Orgel von G. Fr. Kaufmann hat. Das Verständnis des ‚Unordentlichen' wird bei J. Mattheson weiter ausgeführt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): ...daher denn diejenigen Verfasser, welche in ihren Fantaisien oder Toccaten förmliche Fugen durcharbeiten, keinen rechten Begriff von dem vorhabenden Styl hegen, als welchem kein Ding so sehr zuwieder ist, denn die Ordnung und der Zwang (88).

Die Loslösung des Begriffs Fantasie von den normativen Implikationen des Gestaltungsprinzips Fuge geht einher mit der sich ebenfalls in der ersten Hälfte des 18. Jh. verändernden Bedeutung des Terminus Fuge. Spätestens mit den Beschreibungen bei J. Th. Jablonski (*Allgemeines Lexikon d. Künste u. Wiss.*, Lpz. 1721) und Mattheson (*op. cit.*) gilt Fuga bzw. Fuge als eigenständiges Tonstück (→ *Fuga* V. (1)–(4)). Analog zu der gebräuchlich werdenden Reihung von freiem und fugiertem Satzteil oder Satz, die mit der Satzpaarung von Präludium und Fuge in J. C. F. Fischers *Ariadne Musica* ([1702] Augsburg 1715), namentlich aber im *Wohltemperierten Klavier* J. S. Bachs (1722 u. 1742) zu einer festen Satzfolge wird, entwickelt sich im Tastenmusikrepertoire ebenfalls die Kombination Fantasie und Fuge. Eine herausragende Position

nehmen hier die Kompositionen Bachs ein, die vor allem in der Orgelmusik eine Vorbildfunktion bekamen, so daß die Satzpaarung Fantasie und Fuge von späteren Komponisten, unter ihnen Fr. Liszt, M. Reger und J. N. David, wieder aufgegriffen wurde. Als Betitelung wird der Ausdruck Fantasie anschließend wie eine Behelfsbezeichnung für unterschiedliche Erscheinungen benutzt. Er kann einzelne Sätze in Suiten, Sonaten oder Konzerten bezeichnen, deren gemeinsamer Nenner nur die Überschrift ist. Eine Besonderheit sind die Fantasienzyklen (1732–36) von G. Ph. Telemann, da mit ihnen auch Melodieinstrumente einbezogen werden. Die Struktur der auf je einer Druckseite untergebrachten, mehrsätzigen Fantasien ist von der einer Sonate im ital. oder franz. Stil nicht zu unterscheiden. Wie schon J. Chr. Pepusch (vgl. das Zitat von 1724 oben, in III. (1)) und R. North (1726 u. 1728; zit. oben, III. (1) Exkurs) den für sie moderneren und synonymen Ausdruck Sonate zur Erläuterung von fantasia und fancy heranziehen, nennt auch Quantz die Fantasien Telemanns „Sonaten" (Fr. W. Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge* IV, Bln 1758, 179).

(5) FREIE FANTASIE wird durch C. Ph. E. Bach zu einem feststehenden Terminus, auf den bis ins 19. Jh. zurückgegriffen wird als eigentliche Ausprägung des Begriffs Fantasie.

(a) Die nicht näher erläuterte Wendung „freie Fantaisie" wird bereits 1731 von J. Mattheson gebraucht für eine Orgelimprovisation (zit. oben, II. (3)(b)). Ebenfalls im Kontext der Kirchenmusik steht die Beschreibung von Fr. W. Marpurg:

Kritische Briefe über d. Tonkunst I (Bln 1760), 21. 7. 1759: Das V o r s p i e l besteht entweder aus einer freyen Fantasie, oder aus einer auf die Melodie des Gesanges, zu welchem man vorspielet, nach gewissen Regeln eingerichteten Fantasie. Wegen des Worts F a n t a s i e ist zu bemerken, daß selbiges zwar eine jede Composition aus dem Stegereif anzeiget; aber nicht jeden Mischmasch von Gedanken, wo man alle Augenblicke und ohne Ursache, die Tactart und die Anzahl der Stimmen verändert, und immer neue Hauptsätze zum Vorschein bringt, und keinen gehörig bearbeitet; kurz, wo nichts als wilde regellose Einfälle ohne Kunst einander ablösen. Eine f r e y e O r g e l f a n t a s i e ist also eine solche Composition aus dem Stegereif, wo man sich nicht einen vesten Gesang, oder den Choral zum Gegenstande der Ausarbeitung nimmt; und eine solche Orgelfantasie, worinnen der Choral zum Grunde lieget, nenne ich eine C h o r a l f a n t a s i e (35).

Erst C. Ph. E. Bach formuliert, worin die FREIHEIT DER GESTALTUNG besteht:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen II (Bln 1762), Cap. 41: *Von d. freyen Fantasie*: Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehrere Tonarten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pfleget, welche nach einer Tacteintheilung gesetzet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden (325);
Eine freye Fantasie bestehet aus abwechselnden harmonischen Sätzen, welche in allerhand Figuren und Zergliederungen ausgeführet werden können. Man muß hierbey eine Tonart festsetzen, mit welcher man anfänget und endiget. Ohngeacht in sochen Fantasien keine Tacteintheilung Statt findet, so verlanget dennoch das Ohr, wie wir weiter unten hören werden, ein gewisses Verhältniß in der Abwechselung und Dauer der Harmonien unter sich, und das Auge ein Verhältniß in der Geltung der Noten, damit man seine Gedanken aufschreiben könne (326);
Das Clavicord und das Fortepiano sind zu unserer Fantasie die bequemsten Instrumente. Beyde k ö n n e n und m ü s s e n rein gestimmt seyn. Das ungedämpfte Register des Fortepiano ist das angenehmste, und, wenn man die nöthige Behutsamkeit wegen des Nachklingens anzuwenden weiß, das reizendste zum Fantasiren (327);
Das Schöne der Mannigfaltigkeit empfindet man auch bey der Fantasie. Bey der letztern müssen allerhand Figuren, und alle Arten des guten Vortrages vorkommen. Lauter Laufwerk, nichts als ausgehaltene, oder gebrochene vollstimmige Griffe ermüden das Ohr. Die Leidenschaften werden dadurch weder erreget, noch gestillet, wozu doch eigentlich eine Fantasie vorzüglich solte gebrauchet werden (336).

Die von Bach beschriebene Fantasie entsteht aus dem Spielen heraus, der „Clavieriste" kann sich „auf allerley Art... der Gemüter seiner Zuhörer durch Fantasien aus dem Kopfe bemeistern" (I, 122; zit. oben, II. (4)). Jedoch geben Bachs Hinweise Hilfestellung für die aus „einer guten musikalischen Seele" (I, 123) zu entwickelnde innere Disposition. Modellartig festgehalten ist das „Schöne der Mannigfaltigkeit" (II, 336) einer solchen „freyen Fantasie" (II, 340) in den Beispielen am Schluß des zweiten Bandes sowie im letzten der *18 Probestücke*.

(b) In der Folge werden Fantasien als FREI ODER GEBUNDEN differenziert. So unterscheidet C. Czerny das „Fantasieren im gebundenen und fugirten Styl", das sich der Imitation oder des akkordischen Satzes bedient, von der „freyesten, ungebundensten Art", die er als Capriccio bezeichnet (*Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte op. 200*, Wien 1829; ed. Mahlert, Wiesbaden 1993, 100 u. 105). Auch J. N. Hummel spricht vom Fantasieren „bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl" (*Ausführliche theor.-pract. Anweisung zum Pianofortespiel*, Wien [2]1838, 461). Der Gebrauch der Attribute galant und frei als Synonyme läßt sich belegen für einen mus. Stil, der dem Ideal der Natürlichkeit, als Gegensatz zu Künstlichkeit und Schwülstigkeit entsprechen sollte (vgl. Schleuning 1973, 87 ff.).
Die Gleichsetzung von ‚gebunden' mit imitatorischer Satztechnik wird in den Lexika schon gegen Ende des 18. Jh. fallengelassen:

WolfL (Halle [1787] [2]1792), Art. *Fantasie*: Einige Fantasien schweiffen von einer Gattung in die andere aus, bald im ordentlichen Takte, bald ohne Takt, welche letztere Art

man eine freie Fantasie nennt. Gebunden heißt aber die Fantasie, in welcher eine Taktart zum Grunde liegt, wobey man sich mehr an die Gesetze der Modulation bindet, worinn mehr Einheit beobachtet wird... (63);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Fantasie*: F r e i nennt man eine Fantasie, wenn sich der Erfinder dabei weder an einen gewissen Hauptsatz (Thema), noch an den Tact oder Rhythmus bindet, wenn er verschiedene oft entgegengesetzte Charactere zusammenstellt; g e b u n d e n im Gegentheile, wenn eine bestimmte Tactart zum Grunde liegt, und überhaupt, wenn mehr Einheit beobachtet wird (I, 82).

Ein weiterer Aspekt kommt bei G. Schilling zum Ausdruck, der eine „niedergeschriebene ‚f r e i e F a n t a s i e'" als „*contradictio in objecto*" bezeichnet (zit. oben, II. (6) Exkurs). Extempore und Niederschrift werden nun zu den Unterscheidungskriterien, die in Bezug auf das zeitgenössische Musikleben diskutiert werden. Die Differenzierung zwischen „freier" und „gebundener" Fantasie wird dann überflüssig, wenn die „Sitte bei den Claviervirtuosen, über gegebene Themen freie Phantasien zu improvisiren" als „erloschen" bezeichnet wird (Mendel/ReißmannL VIII, Art. *Phantasia*, Bln 1877, 72).

(c) In Anlehnung an C. Ph. E. Bach verweist die Bezeichnung Fantasie bis ins 19. Jh. hinein auf ein wegen seiner besonderen Entstehung IDEALISIERTES TONSTÜCK:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Fantasiren; Fantasie*: Die Fantasien von großen Meistern, besonders die, welche aus einer gewissen Fülle der Empfindung und in dem Feuer der Begeisterung gespielt werden, sind oft, wie die ersten Entwürfe der Zeichner, Werke von ausnehmender Kraft und Schönheit, die bey einer gelassenen Gemüthslage nicht so könnten verfertiget werden (368 b);
C. Fr. Cramer, *Magazin d. Musik* II, 2 (Hbg 1786), Rezension von C. Ph. E. Bachs *Claviersonaten u. freye Fantasien* V [Wq. 59]: Diejenigen, welche nun den Herrn Capellmeister nicht selbst gehört haben, können sich aus diesen und den in der vorigen Sammlung befindlichen Fantasien einigen Begriff davon [sc. von Bachs „fantasiren" auf dem Fortepiano] machen, obgleich dieser Begriff noch immer unvollständig bleibt, wenn man den wirklichen Vortrag des Fantasirenden damit vergleicht, der, wenn er völlig in Noten gesetzt wäre, von wenigen, vielleicht von Niemand, gehörig ausgeführt werden dürfte. Der Kenner wird aber doch aus den gegenwärtigen Fantasien schon sehen können, wie die Manier des Componisten hierinn beschaffen sey, durch welche besondere Wege er von einer Tonart in die andere bald langsam hinschleicht, bald gleichsam durch einen *salto mortale* hinüberspringt, wie er die kühnen Ausweichungen vorbereitet, und die *Tempi* ändert, so wie es sein Genius in der freyen Fantasie für gut befindet (871 f.).

Bereits 1807 stellt Koch die notierte und somit reproduzierbare Fantasia, die sich dem „Planmäßigen und Regulären der ordentlich ausgeführten Tonstücke" nähere, über das „roh hingeworfene Spiel" aus dem Stegreif (*Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik*, Art. *Fantasie*, Lpz. 1807, 147). Die mit der Akzentveränderung zugunsten mus. Ausarbeitung verbundene spürbar werdende Distanz gegenüber dem Extempore scheint zum einen mit der Annahme zu tun zu haben, daß „nach K. Ph. Em. Bach... fast keiner von den Komponisten für das Pianoforte die Gattung bearbeitet, welche man die freye Phantasie nennet" (AmZ V, 1802/03, 830). Zum anderen wurde Kritik an der Vermischung der Genres laut:

Anon., *Mittheilungen aus d. Tagebuche eines Tonkünstlers* (AmZ XV, 1813): ...was wir im letzten Jahrzehend unter dem Titel, Phantasie, bekommen haben, ist doch... nur eine freyere Art der Sonate... Es lässt sich aber, wenn man betrachtet, wie die jetzige Kunst, und besonders die Pianoforte-Musik, ihren Hauptvorzug in die treffliche Ausarbeitung – mithin gerade in das Gegentheil von geistreichem Skizziren origineller Ideen – setzt, ...leicht abnehmen, warum wir wahrhaft freye Phantasien fast gar nicht mehr erhalten, und auch, vor einer neuen Wendung des herrschenden Geschmacks, schwerlich erhalten werden (732 f.).

Während Schilling (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Art. *Fantasie*, Stuttgart 1835, 654) „den hoch lyrischen Ergüssen" der „wirklich freien Fantasie" große Hochachtung entgegenbringt, verurteilt er die „auswendig gelernten planlosen Gänge und Passagen... von allerlei bekannten Themen unterbrochen, selbst in öffentlichen Concertsälen zuweilen aufgetischt werden unter dem schönen Namen *freie Fantasie*", eine Praxis, die von E. Hanslick mit „der damals fast unumgänglichen Production im ‚freien Phantasiren'" pointiert beschrieben wurde (*Gesch. d. Concertwesens*, Wien 1869, 220).
Die notierten Fantasien unterscheidet Schilling nun in „jene vielen in den Musikalienhandlungen zu kaufenden Fantasien, die oft recht wenig bedeutende Tonstücke sind, und in ihrer freieren Form nur abweichen von dem herkömmlichen Zuschnitt anderer Compositionen" sowie in die, in denen das „von dem Genie erfaßte Ideal" nicht verloren ging (*op. cit.*, 654).
Eine Veränderung der Bewertung wird auch durch R. Schumann belegt:

Rezension über H. [recte: J. B.] Cramers *Phantasie mit Variationen über Mozartische Thema's* (NZfM, Bd. 10, 1839): An der Phantasie ist nichts zu verwundern, als daß sie vom Componisten festgehalten und aufgeschrieben wurde; sie gleicht ganz einer jener Improvisationen, wie wir sie von jungen Clavierspielern in geselligen Zirkeln oft anhören müssen. Kömmt noch die Zeit einmal..., wo am Instrument angebrachte Copirmaschinen das Gespielte heimlich nachschrieben, so werden solche Phantasieen zu Millionen auftauchen (174 b).

(6) Bereits C. Czerny hatte die Improvisation über ein oder mehrere Themen, in Form eines Potpourris (→ *Quodlibet* III. (3)) oder eines Variationszyklus, in seine *Anleitung zum Fantasieren* (Wien 1829) inte-

griert. Sein Lehrwerk bildet einen Brückenschlag zwischen der Improvisationspraxis des 18. Jh. und dem BEGRIFFSVERSTÄNDNIS DES 19. JAHRHUNDERTS.

(a) Im 19. Jh. spiegelt der Umgang mit dem Gattungsbegriff Fantasie eine vermehrte AUSEINANDERSETZUNG MIT STÄRKER FIXIERTEN FORMALEN KONZEPTEN wider, unter denen die Sonate einen besonderen Stellenwert bekommt.

Die Anlehnung an andere Formprinzipien wird bereits in Belegen für den Begriff Fantasie im späteren 18. Jh. dokumentiert. So berichtet K. Ditters von Dittersdorf 1799, daß er das Extemporieren bei „Mozart, Clementi und anderen schöpferischen Genies leiden mag, die, um durch das sogenannte Phantasieren ihre schnelle Erfindungskraft zu zeigen, in ein simples Thema übergehen, das sie dann nach allen Regeln der Kunst einigemal variieren" (*Lebensbeschreibungen, seinem Sohn in d. Feder diktiert*; ed. Schmitz, Regensburg 1940, 60). J. Haydns *Fantasia per il Clavicembalo o Forte-Piano* C-dur Hob. XVII: 4 (1789), von ihm in einem Brief an den Verleger Artaria (29. 3. 1789) ein „bey launigster stunde" verfaßtes „Capriccio" genannt (*Gesammelte Briefe u. Aufzeichnungen*, hg. von D. Bartha, Kassel 1965, 202), ruft durch intensive thematische Arbeit Assoziationen an die Gattung der Sonate hervor.

Hingegen wird im Kontext mit den Fantasien Beethovens von den Zeitgenossen festgehalten, daß es „dem Charakter und der Wesenheit der Musikgattung widerspräche... eine bestimmte Form vorzeichnen zu wollen" (Wiener Allgemeine mus. Zeitung I, 1813, 197). Sogar für die in ihrer Besetzung ungewöhnliche *Fantasie* c-moll für Klavier, Chor und Orch. op. 80 wird der idealisierende Vergleich mit einem „Monolog des Künstlers" herangezogen, in dem „alle Fesseln gebrochen [sind] und der Genius des Künstlers... in seine Urrechte – älter, als die Formen – wieder eingesetzt" wird (AmZ XIV, 1812, 307).

Das Wechselspiel der Betitelungen Sonate und Fantasie im 19. Jh. indiziert, daß der gestalterische Freiraum der Gattung Fantasie, im Gegensatz zum formal fester umrissenen Begriff Sonate, die Möglichkeit variabler Strukturkonzeptionen bot. Die „Synthese von Sonatensatz und Sonatenzyklus" (Kämper 1987, 96 ff.) bestimmt die von Fr. Schubert selbst nur „Fantasie" bezeichnete *Wanderer-Fantasie* C-dur op. 15. Umgekehrt wird seine *Sonate in G* (D 894) als Fantasie angekündigt, die *Sonate in a* (D 845) als Musikstück rezipiert, das „nicht mit Unrecht Phantasie heissen könnte" (AmZ XXVIII, 1826, 137; vgl. O. E. Deutsch, *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Kassel 1964, 422 u. 348). Die Nähe der Werkbezeichnungen wird auch an F. Mendelssohn-Bartholdys *Fantasie* fis-moll op. 28 (1833) deutlich, die noch im Autograph *Sonate écossaise* betitelt ist. Wie bei Schubert entspricht die Einsätzigkeit der Fantasie der zyklischen Einheit der drei Teile, die durch die Tendenz zu Monothematik noch verstärkt wird. Auch R. Schumanns *Fantasie* C-dur op. 17 wird in ihrer ersten Ankündigung 1836 noch als „Große Sonate", später als „Dichtungen" bezeichnet. Aus dem dort verarbeiteten Schlußlied aus Beethovens *An die ferne Geliebte*, dem der Musik vorangestellten Gedicht von Fr. Schlegel und den von Schumann selbst bestätigten biographischen Bezügen („Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzest, wo ich Dir entsagte", Brief an Clara Wieck, 22. 4. 1839; in: Schumann, *Jugendbriefe*, Lpz. [3]1898, 302) entsteht eine poetische Idee als einheitsstiftendes Moment, ein „innerlicher Faden, der auch die phantastische Unordnung durchschimmern soll", wie Schumann es in bezug auf J. Schaplers *Fantasia capricciosa* ausdrückt (NZfM, Bd. 17, 1842, 205 b). Fr. Chopins *Fantasie* f-moll op. 49 (1841) wiederum nannte Schumann selbst „voll genialer einzelner Züge, wenn auch das Ganze sich einer schönen Form hat nicht unterwerfen wollen" (ibid., 168 a). Fr. Liszt hatte auf die ihm gewidmete *Fantasie* op. 17 von Schumann mit der Widmung seiner *Sonate* h-moll (1853) an Schumann geantwortet. Während Liszts Sonate auf die Gattung Fantasie reagiert, indem das Recitativo auf die Fantasien J. S. Bachs und C. Ph. E. Bachs zurückverweist, das Fugato auf Schuberts *Wanderer-Fantasie*, die Liszt kurz zuvor für Klavier und Orchester bearbeitet hatte, reagiert umgekehrt Liszts *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi Sonata* aus den *Années de Pèlerinage* II, Nr. 7, auf die Sonate. 1839 noch *Fragment dantesque*, dann *Fantaisie Symphonique pour Piano* benannt, greift die ab 1849 als *Fantasia quasi Sonata* endgültig fixierte Betitelung auf die Bezeichnung „Sonata quasi una fantasia" aus Beethovens Sonaten op. 27 zurück (vgl. dazu den folgenden Abschn.). Zielt das Stichwort Sonate auf die formale Disposition der Gleichzeitigkeit von Sonatensatz und Sonatenzyklus ab, so steht Fantasia nicht nur für größere formale Freiheit oder für das zur Konvention der Gattung gewordene Virtuose. Vielmehr ist Fantasia hier erneut ins Künstlerische transformierte Inspiration aus der Rezeption von Kunst, „musikalischer Dante-Kommentar", der durch seine mögliche Subjektivität zwischen den Gattungen angesiedelt sein kann (C. Dahlhaus, *Die Musik d. 19. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. VI, Laaber 1980, 112).

(b) Ausgehend von der freien Fantasie hatten die Autoren des 18. Jh. immer wieder auf die besondere „Manier des Componisten" (C. Fr. Cramer, *Magazin d. Musik* II, 2, Hbg 1786, 872, zit. oben, III. (5)(c)) verwiesen und verdeutlicht, daß Fantasie mehr für einen mus. Stil als für eine Form steht. Mit dem Zusatz QUASI UNA FANTASIA, der nach der Mitte des 18. Jh. aufkommt, wird das stilistische Moment der Fantasie auf andere Satztypen und Gattungen über-

tragen. Bereits 1760 wird die Satzüberschrift *Andante quasi fantasia* für einen Satz aus den *Six Divertissements* von M. van den Gheyns verwendet. Am nachhaltigsten wirkte für das 19. Jh. die Betitelung *Sonata quasi una fantasia* für die beiden Klaviersonaten op. 27 (1800/01) von Beethoven, die sich zum einen auf die durch attacca-Vorschriften miteinander verknüpften Sätze beziehen läßt, zum anderen auf die freiere Gestaltung des Sätze, vor allem der Kopfsätze. Die Betitelung deutet die Ambiguität zweier Kompositionsstile an, ähnlich wie in Beethovens sogenannter Kreutzersonate op. 47, die im Druck als „scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto" angekündigt worden war (zit. nach: MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V, Kassel u. Stuttgart 1996, 676). „Quasi una fantasia" drückt jedoch gleichzeitig auch eine Spielanweisung aus, mit der das Freie des Fantasierens, das ‚als ob', das schon bei J. Mattheson (vgl. oben, I. (4)) in den Begriff des fantastischen Stils einfließt, nachgeahmt werden soll.

Das Ineinandergreifen von Sonate und Fantasie kommt in Überschriften wie *Fantasie-Sonate* gis-moll und *Sonate-Fantaisie* (2. Klaviersonate gis-moll op. 19) von A. Skrjabin zum Ausdruck. Hingegen wird die Stil und Vortrag ansprechende Wendung „quasi una fantasia" mehrfach in genauem Wortlaut, jedoch für unterschiedliche mus. Bereiche übernommen. Während die zitierte Betitelung im 19. Jh. für J. E. Leonhards *Sonata quasi fantasia* (1840), Th. Kirchners *Adagio quasi fantasia* oder F. Draesekes *Sonata quasi Fantasia* op. 6 (1867) verwendet wird, begegnet sie im 20. Jh. als Ergänzung in Werküberschriften etwa bei A. Hába (*Toccata quasi una fantasia* op. 38, 1931), H. Górecki (2. Streichquartett *„Quasi una fantasia"* op. 64, 1991), oder alleinstehend bei A. Hölszky (*Quasi una fantasia* für Oboe, 1982) oder G. Kurtág (*Quasi una fantasia* op. 27, 1, für Klavier u. Instrumentengruppen, 1987–88).

(c) Die Ambivalenz im Umgang mit den Termini im 19. Jh. zeigt sich an kombinierten Werküberschriften, die Fantasie mit CHARAKTERSTÜCK in einen Zusammenhang bringen. Dies wird an einer Tagebuchnotiz Schumanns deutlich: „Anfang zu einer Sonate oder Phantasie oder Etüde" (Tagebuch III, 1831; zit. nach: W. Boetticher, *Robert Schumann...*, Bln 1941, 317). Doppelte Betitelungen wie für Mendelssohn-Bartholdys op. 16 *Trois Fantaisies ou Caprices* (1829) oder Chopins *Polonaise-Fantaisie* op. 61 (1845–46) und *Fantaisie-Impromptu* op. 66 (1835/55) deuten auf die Nähe zum Charakterstück. Singulär ist die Wortbildung im Titel der *Schwänke u. Idyllen. Ein Zyklus von Fantasietten* op. 55 (1921) von J. Haas.

Zu einer eigenen Titelgebung findet Schumann mit den *Phantasiestücken* op. 12 (1837) in Anlehnung an die Titelgebung von E. Th. A. Hoffmanns *Fantasiestücke in Callots Manier* I (Bamberg 1814), zu denen auch die *Kreisleriana* gehören. Die einzelnen Titel von Schumanns op. 12 greifen mit dem Abend, der Nacht, dem Traum und den Grillen als Synonym für Caprices Schlüsselbegriffe für die Situationen und Stimmungen des Fantasierens auf (vgl. oben, II. (6)). Der Bogen zum Charakterstück schließt sich, wenn Schumann in einer Rezension von Mendelssohn-Bartholdys *Liedern ohne Worte* für Klavier schreibt: „Wer hätte nicht einmal in der Dämmrungsstunde am Clavier gesessen... und mitten im Phantasiren sich unbewußt eine leise Melodie dazu gesungen?" (NZfM, Bd. 2, 1835, 202 a). Der Ausdruck Fantasiestück wird in der Folge, etwa bei Schumann selbst (*Phantasiestücke* op. 73 u. 88, 1849 bzw. 1842) oder bei Liszt (*Phantasiestück über Motive aus Rienzi*, 1860) für Reihungen kleinerer Stücke gebraucht. Die *Fantasien* op. 116 (1892) von J. Brahms, deren Entstehungsgeschichte ein Schwanken in der Bezeichnung zwischen „Monologe", „Improvisationen", „Klavierstücke" und „Fantasien" überliefert, greifen die zyklische Idee von Schumanns op. 12 auf. Von den sieben Sätzen sind drei mit Capriccio und vier mit Intermezzo überschrieben.

Erstmals teilt das RiemannL (Lpz. 1882) die Behandlung des Stichworts *Phantasie* in Begriffsdeutung und chronologisch geordnete Werkauflistung, die er mit der in dieser Bedeutung singulär bleibenden Überschrift „Phantasiestück" (697 a f.) versieht.

(d) Ein eigenes Repertoire entwickelt sich im 19. Jh. mit den sogenannten SALON- UND OPERNFANTASIEN. Salonfantasien greifen auf Programmatisches oder Charakterisierendes zurück, wie etwa C. Czernys *Fantasie „Die Nacht"* op. 392, Nr. 2 (1837). Typisch sind Zusätze wie „brillante", pathétique" oder ‚exotische' Sujets andeutende Adjektive wie „écossaise", „italienne". Die Kompositionen entsprechen Schillings „gebundenen Fantasien", sie wurden für alle möglichen Besetzungen bis hin zum Salonorchester herausgebracht (*Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II, Art. *Fantasie*, Stuttgart 1835, 654). Die Mode, Fantasien über beliebte Themen zu verfassen, schon von Schumann (NZfM, Bd. 5, 1836, 115 a) als „secondaire Art der Composition, über Thema's Dritter zu phantasiren", und als Mangel an Produktivität kritisiert, wurde auch später negativ beurteilt:

RiemannL, loc. cit.: Vielfach werden heute auch potpourriartige Zusammenstellungen von Opernmelodien oder Volksliedern für Pianoforte oder Orchester mit dem Namen Phantasie belegt; besser paßt derselbe für Paraphrasen... einzelner Melodien (697 b);

A. Schönberg, *Structural Functions of Harmony* (postum [London 1954] New York [2]1969): The lowest forms of organization are the pot-pourri-like Fantasies and Paraphrases (180).

F. Busoni knüpfte nicht nur selbst mit der *Kammer-Fantasie über Carmen* (*Sonatina super „Carmen"*) für Klavier (Lpz. 1921) an die Tradition der Opernfan-

tasie als Bestandteil pianistisch-virtuosen Repertoires an, sondern charakterisiert auch die Bedeutung der Lisztschen Fantasien:

Mozarts „Don Giovanni" u. Liszts „Don Juan-Fantasie" (entstanden Zürich 1917): Vom plebejischen Potpourri unterscheidet sich die weltmännische Lisztsche Opernfantasie durch überlegte Wahl, Planmäßigkeit in der Anordnung der Form und der Kontraste, und durch das Bestreben, die übernommenen Motive zu erweitern und auszugestalten. Liszts Opernfantasien sind im allgemeinen dreiteilig... Der ornamentale Schmuck, dem Liszts majestätische Beherrschung aller Klaviermöglichkeiten eine üppige Entfaltung verleiht, wird in seltensten Fällen zum Selbstzweck; meistens ist er charakterisierend angewandt (*Wesen u. Einheit d. Musik*, Bln 1956, 131).

(e) Einen gesonderten Bereich bilden ORCHESTERWERKE, deren Titel den Ausdruck Fantasie aufweisen. Gegen die Fantasie für Orchester als solche wandte sich G. Schilling (loc. cit., 654), der die von ihm aufgelisteten *Fantasien* von S. Neukomm „psychologisch betrachtet... als Undinge" bezeichnete, da sie nicht einmal mehr einen der Fantasie nahekommenden „über allen Regelzwang erhabenen Vortrag" erlaubten.

Ein „Mitteldìng" zwischen den Gattungen war für Schumann der 1841 *Phantasie für Klavier u. Orch.* betitelte spätere Kopfsatz des *Klavierkonzertes a-moll* op. 54 (1845). Die ebenfalls 1841 in ihrer ersten Fassung entstandene *Sinfonie* d-moll trägt auf dem Autograph der Umarbeitung von 1851 die Aufschrift *Symphonistische Phantasie*, einerseits wohl Reflex auf das spezifische Strukturkonzept der Sinfonie, andererseits auch Ausdruck für die schon von Schumann selbst thematisierte Austauschbarkeit der Gattungsbezeichnungen (vgl. Edler 1982, 150 ff.).

Begriffe wie Orchesterfantasie und sinfonische Fantasie werden zu Synonymen für Sinfonische Dichtung, wie etwa in M. Mussorgskijs *Eine Nacht auf dem kahlen Berge. Fantasie für Orchester* (1867) oder R. Strauss' *Aus Italien. Sinfonische Fantasie* op. 16 (1886) (vgl. dazu auch den folgenden Abschn.).

(f) Das Epitheton FANTASTISCH wird im 19. Jh. in Werktitel unterschiedlicher Gattungen integriert.

Im 19. Jh. kommt umgangssprachlich fantastisch als Synonym für imaginär und damit als Gegensatz zu real auf. Im mus. Kontext begegnet das Adjektiv als Zusatz zu Titeln, unter denen der vielleicht einflußreichste H. Berlioz' *Symphonie fantastique* op. 14 (1830) ist. Der Ausdruck fantastisch konnte zum einen auf die allgemeinsprachliche Bedeutung zurückgreifen, aber auch Ableitung der mus. Fantasie sein, und dazu, vergleichbar mit der Wendung quasi una fantasia, eine Spielweise andeuten. Dies wird deutlich an Schumanns Worten über das *Sechste Konzert (Concert fantastique) für Klavier mit Orch.* Werk 90 (1835) von I. Moscheles, in denen er die „phantastische Art des Vortrags" (NZfM, Bd. 3, 1835, 130 b) erwähnt. Die Konzeption des Konzertes „aus vier ohne Pausen aneinandergeschlossenen Sätzen in verschiedenen Zeitmaßen" (NZfM, Bd. 4, 1836, 123 b) läßt Schumann reflektieren über eine Gattung, die in einem Satz die Charakteristika von Allegro, Adagio und Rondo vereine. In anderem Zusammenhang verweist Schumanns Ausdruck der „phantastischen Unordnung" auf das, was als Grundzug der Gattung Fantasie verstanden wurde (zit. oben, III. (6)(a)).

In späteren Betitelungen deutet das Epitheton auf den Kontext des Programmatischen, wie etwa in Strauss' *Don Quixote. Phantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* (1897) oder in I. Stravinskys *Scherzo fantastique* (1908), das der Komponist im Vorwort als „peinture fantastique d'un cycle éternel" beschreibt. In Klavier- und Kammermusik indiziert die Titelgebung Nähe zum Charakterstück, wie in den *Racconti fantastici. 3 pezzi caratteristici* op. 12 (1878) von Busoni, die noch dazu im zweiten Stück auf Hoffmanns Erzählung *Klein-Zaches* Bezug nehmen.

(7) Die Titelgebung Fantasie erscheint im 20. Jh. vor allem in historisierendem Zusammenhang: TRADIERTE MODELLE WERDEN ALS VORBILDER AUFGEGRIFFEN und dienen als formaler Hintergrund für neue indviduelle Kompositionsansätze. F. Busonis *Indianische Fantasie für Klavier u. Orch.* op. 44 (1914), die in den Skizzen *Indian Rhapsody, Concerto Secondo* und *Indianische Suite* betitelt worden war, nimmt mit der Verarbeitung authentischer Indianermelodien auf die Fantasie über charakteristische Themen Bezug. Auch D. Milhauds ursprünglich als Filmmusik für Ch. Chaplin gedachte *Fantaisie sur des airs sudaméricains ‚Le bœuf sur le toit'* für Violine und Orch. (1919) knüpft an diesem Werktypus des 19. Jh. an. Für H. Eisler zeigt gerade die Filmmusik Verwandtschaft zu unschematischen mus. Formen wie Fantasie oder Rhapsodie, da auch für sie das Aneinanderfügen von Abschnitten typisch sei (Th. W. Adorno u. Eisler, *Kompos. für d. Film*, München 1969, 141 f.).

Insbesondere in der Orgelmusik entstehen seit der Spätromantik Fantasien, in denen Choralthemen, Themen von J. S. Bach oder das B-A-C-H-Motiv verarbeitet werden. In den entsprechenden Kompositionen Busonis und M. Regers spielt zum einen die Rückbesinnung auf die Kontrapunktik des 18. Jh. eine Rolle, zum anderen das Ausloten der tonalen Grenzbereiche, das den ebenfalls aus dem 18. Jh. kommenden Gedanken harmonischer Mannigfaltigkeit aufgreift. Während der Impuls des Chromatischen in verändertem Zusammenhang wirkt, etwa in der für B. Bartók belegten Inspiration aus der Rezeption von Bachs *Chromatischer Fantasie und Fuge*, lebt die barocke Satzpaarung Fantasie und Fuge als Gattungsmuster weiter. Das Ausloten und Aufbrechen des Klangraumes war auch ein Grundgedanke für A. Habás Mikrointervallkompositionen, wie etwa der

vierteltönigen *Fantazie* op. 9a für Violine solo (1921). A. Schönbergs *Phantasy for Violin with Piano Accompaniment* op. 47 (1949) zeigt in ihrer Entstehungsgeschichte in anderer Weise jenes Moment des Individuellen, das mit dem Ausdruck fantasia verknüpft ist, da der Komponist zuerst den Violinpart und danach die Klavierstimme komponierte. „Den Charakter des Phantasierenden produziert mehr die Binnenstruktur der Komposition als ihre wie stets bei Schönberg höchst plastische Gesamtgliederung" (Adorno, *Arnold Schönberg: Phantasie...*, in: *Der getreue Korrepetitor*, Ffm. 1963; Gesammelte Schriften XV, Ffm. 1976, 315). Das von Adorno an gleicher Stelle hervorgehobene „immer wiederkehrende Moment der Störung, das allein es erlaubt, ohne Entwicklung zu anderem überzugehen" (330), wird in M. Kagels *Phantasia für Orgel mit Obbligati* (1967) zum Prinzip erhoben, in der Alltagslaute die ‚erhabene' Kunstsphäre der Orgelmusik irritieren.

Aus dem Abbruch der Gattungstraditionen, die schon im 20. Jh. nunmehr retrospektiv aufgegriffen wurden, wird deutlich, daß die wesentlichen mit Fantasie bzw. fantasia verknüpften Ideen – individuelle Freiheit, Befreiung von Normen – insbesondere nach 1950 anders thematisiert werden. So bot etwa J. Cages Begriff der Indeterminacy ein Performanz- und Kompositionskonzept an, das die Auseinandersetzung mit der Freiheit von Individuum, künstlerischem Prozeß und Kunstwerk aufgreift.

Lit.: M. W. BUNDY, The Theory of Imagination in Classical and Medieval Thought, Diss. Univ. of Illinois 1927; G. FROTSCHER, Gesch. d. Orgelspiels u. d. Orgelkompos., Stuttgart u. Bln 1935; B. NARDI, Dante e la cultura medievale, Rom 1983; H. H. EGGEBRECHT, Terminus „Ricercar", AfMw IX, 1952; DERS., Studien zur mus. Terminologie, Akademie d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Wiesbaden 1955, ²1968; M. REIMANN, Zur Deutung d. Begriffs Fantasia, AfMw X, 1953; E. T. FERAND, Die Improvisation, Das Musikwerk XII, Köln ²1961; P. MIES, ...Quasi una fantasia, in: Fs. Schmidt-Görg, Bonn 1967; D. KÄMPER, Studien zur instr. Ensemblemusik d. 16. Jh. in Italien, Analecta musicologica X, Köln 1970; DERS., Die Klaviersonate nach Beethoven, Darmstadt 1987; DERS., Vincenzo Ruffos *Capricci* u. d. Vorgesch. d. Mus. Kunstbuchs, in: Zeichen u. Struktur in d. Musik d. Renaissance, hg. von Kl. Hortschansky, Kassel u. Basel 1989; P. SCHLEUNING, Die Fantasiermaschine. Ein Beitr. zur Gesch. d. Stilwende um 1750, AfMw XXVII, 1970; DERS., Die Fantasie, Das Musikwerk XLII/XLIII, Köln 1971; DERS., Die Freie Fantasie. Ein Beitr. zur Erforschung d. klassischen Klaviermusik, Diss. Freiburg i. Br. 1973; CHR. D. S. FIELD, E. HELM, W. DRABKIN, Art. Fantasia, New GroveD VI, London 1980; FR. KRUMMACHER, Stylus phantasticus u. phantastische Musik – Kompos. Verfahren in d. Toccaten von Frescobaldi u. Buxtehude, Schütz-Jb. II, 1980; E. OEHLENSCHLÄGER, Närrische Phantasie. Zum metaphorischen Prozeß bei Jean Paul, Tübingen 1980; A. EDLER, Robert Schumann u. seine Zeit, Laaber 1982; DERS., Gattungen d. Musik für Tasteninstr. I: Von d. Anfängen bis 1750, Hdb. d. mus. Gattungen VII/1, Laaber 1997; A. RIETHMÜLLER, Franz Liszts ‚Reminiscences de Don Juan', in: Analysen. Fs. H. H. Eggebrecht, BzAfMw XXIII, Wiesbaden 1984; D. TEEPE, Die Entwicklung d. Fantasie für Tasteninstr. im 16. u. 17. Jh. Eine gattungsgeschichtliche Studie, Kassel 1990; P. REIDEMEISTER, „...gnug, wenn's nützet und ergetzet". Bemerkungen zu G. Ph. Telemanns Fantasien für Flöte solo, in: Travers u. controvers. Fs. N. Delius, Celle 1992; TH. SCHIPPERGES, D. TEEPE, Art. Fantasie, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; KL. MIEHLING, TH. SEEDORF, L. WELKER, Art. Improvisation, ibid. IV, 1996; A. RICHARDS, The Free Fantasia and the Mus. Picturesque, Cambridge 2001.

Marianne Betz, Leipzig 2001

Fermate

dtsch. Fermate, aus ital. fermata, Ruhepunkt, Halt; ital. fermare (an-, innehalten, schließen) geht wie franz. fermer auf lat. firmare zurück. Fermare läßt sich seit dem 13. Jh. nachweisen, das allgemeinsprachliche Substantiv fermata erst nach 1630, wenn es als „atto, effetto del fermare o del fermarsi" bei G. Bentivoglio erläutert wird (vgl. *Il Nuovo Etimologico. Dizionario Etimologico della Lingua Ital.*, hg. von M. Cartelazzo u. P. Zolli, Bologna 1999, Art. *fermata*, 571 c). Franz. fermer ist zwar seit dem 12. Jh. bekannt, ohne jedoch musikspezifisch gebräuchlich zu werden. Im Dtsch. erscheint das aus dem Ital. entlehnte Substantiv Fermate nach 1750 zuerst im Musikschrifttum, dann auch im Allgemeinsprachlichen als Ausdruck für einen Ruhepunkt im mus. Vortrag. Das Engl. kennt das aus dem Ital. entlehnte und vorwiegend in mus. Kontext gebrauchte Wort fermata erst seit um 1842 (*The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, Art. *fermata*, V, 839 b). Es wurde für engl. hold oder pause verwendet; im 19. Jh. setzte sich vor allem im amerikanischen Engl. der Gebrauch von fermata gegenüber pause durch.
Die Begriffsgeschichte von fermata/Fermate verläuft unabhängig von der des Ausdrucks canto fermo, der als italianisierte Form von lat. cantus firmus ebenfalls auf die Wortfamilie fermare zurückgeht und seit um 1385 dokumentiert ist (→ *Cantus firmus* I.–III.).
Fermata/Fermate ist aufs engste mit dem aus Halbkreis und Punkt bestehenden Notationszeichen 𝄐 verbunden. Nicht dokumentiert ist, ob das aus elementaren Graphemen bestehende Zeichen aus der Schrift in die Musik übertragen wurde. Aus der Astrologie ist das Zeichen als Indikator für das Ende einer Phase bekannt (vgl. C. G. Liungman, *Thought Signs. The Semiotics of Symbols – Western Non-pictorial Ideograms*, Amsterdam, Oxford u. Washington 1995, 102 u. 583).
Als Notationselement ist das Halbkreiszeichen seit dem 14. Jh. belegt (vgl. *French Secular Compos. of the 14th Cent.*, CMM 53/I, Jo Cunelier: *Se galass*, 33, u. Franciscus: *De Narcissus*, 51). Auch in der Musiktheorie wird das Zeichen erst in der zweiten Hälfte des 14. Jh. erwähnt, bei Anon. V, *Ars cantus mensurabilis*: „Ponunt etiam Galli aliam figuram que vocatur quietantia" (CS III, 397 a). Um 1400 erscheint im Traktat *De minimis notulis* des Anon. X der Ausdruck cardinalis, dem corona als Synonym zugeordnet wird (CS III, 415 b). Die unterschiedliche Zuordnung des Graphems zu bestimmten Notenwerten, bei Anon. V zu allen außer der Minima, bei Anon. X nur zur Longa, wird bei Anon. XII (*Tract. de musica compendium cantus figurati*, Mitte 15. Jh.; CSM 35, 64) nicht beibehalten. Zudem wird dort das Zeichen neben cardinalis, nach dem Hut eines Kardinals („quia formatur ad modum pilei cardinalis"), auch signum concordationis genannt. Signum concordantiae und cardinalis werden im 16. Jh. als Benennungen für das Halbkreiszeichen in Traktaten des deutschsprachigen Raums verwendet (→ *Consonantia* V. (2)).
J. Boen (*Ars musicae*, vor 1357; CSM 19, 42) führt die mit dem Halbkreiszeichen markierten „note coronate" als Indikator für eine „pausam generalem" an. Um 1430 erscheint, wieder im Kontext der Erklärung des Zeichens, für cardinalis die Erläuterung „cardinalis eciam valet tantum ac si esset pausa generalis" (*Opusculum de arte organica*, um 1430; zit. nach: E. Witkowska-Zaremba, *Ars organisandi around 1430 and its Terminology*, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* III, hg. von M. Bernhard, Bayerische Akad. d. Wiss., Veröff. d. Musikhistorischen Kommission XV, München 2001, 407).
J. Tinctoris gebraucht für das Zeichen den Ausdruck mora generalis (*Scriptum super punctis mus.*, zw. 1472 u. 1487; CSM 22/I, 195). M. Agricola (*Musica Figuralis Deudsch*, Wittenberg 1529, f. G ii) nennt das Halbkreissymbol Zeichen der „Taciturnitatis" und erklärt seine Bedeutung als „eine auffhörung aller stymmen auff der selbigen Nota". Umfangreicher ist dagegen J. G. Ahles Liste der Benennungen, die „*Pausa Generalis*", „*Signum Quietis*", „*Concordantiæ*", „*Clausulæ*" sowie „*Conclusionis*" umfaßt (*Johann Georg Ahlens ergetz- u. nützliche, teils auch nöthige Anmerkungen...*, in: J. R. Ahle, *Kurze, doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, Mühlhausen 1690, 33).

I. Bereits im 16. Jh. wird in ital. Traktaten der Vorgang des Verharrens in der Musik mit dem allgemeinsprachlichen Verb fermare bezeichnet.

II. Ausgehend von ital. fermare wird Fermata/Fermate zum mus. Begriffswort. Es dient zunächst als Synonym für den das Halbkreiszeichen mit Punkt benennenden Ausdruck corona, avanciert dann jedoch zur Benennung verschiedener mus. Sachverhalte, denen gemeinsam ist, daß sie mit einem Anhalten des musikalischen Verlaufs in Verbindung stehen, was durch das Zeichen angezeigt wird.
(1) Fermata dient seit dem Beginn des 18. Jh. in rhetorischem wie mus. Kontext als Ausdruck für Pause.
(2) Im europäischen Musikschrifttum findet eine sprachliche Anlehnung an ital. corona und fermata statt, die sich als Termini durchzusetzen beginnen.
(3) Die deutsche Wortbildung Fermate begegnet zuerst 1752 bei J. J. Quantz.
(4) Mit dem späten 18. Jh. kommt der Bedeutung Kadenz ein besonderer Stellenwert in den Definitionen von Fermate zu.
(5) Vermehrt konzentriert sich der Umgang mit dem Begriff Fermate auf die Bedeutung des mit einem

Pausieren verbundenen Anhaltens und dessen Umsetzung in der musikalischen Ausführung. Die Auseinandersetzung hiermit findet vor allem im deutschsprachigen Schrifttum statt. (a) Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jh. erfährt Fermate nach der noch um 1750 vorgenommenen Gleichsetzung eine Abgrenzung zu Generalpause. (b) In historisierender Weise wird Fermate auch als Benennung für eine Schlussbildung oder einen Einschnitt, insbesondere in polyphonen Sätzen, verwendet. (c) Zunehmend wird versucht, die Dauer des Anhaltens bei Fermata/Fermate zu definieren.

I. Bereits im 16. Jh. bezeichnet fermare in ital. Traktaten den Vorgang des Verharrens in der Musik. Die Erklärung des Vorgangs geht zumeist mit einem Verweis auf das in der Notation zur Kenntlichmachung des Anhaltens verwendete und im Ital. corona (Kranz, Krone) benannte Zeichen aus Halbkreis und Punkt einher. Das Zeichen beschreibt P. Aaron im Zusammenhang mit den verschiedenen Funktionen des Halbkreises in der Notenschrift als „cerchio imperfetto, non pieno, o non intiero, o sia posto sopra, o sotto le figure, che di esso sono coronate, non è di ualor ueruno" (*Lucidario in musica*, Venedig 1545, II, f. 11; vgl. die Abbildung des unbenannten Fermatenzeichens, f. 12). Die Verknüpfung von fermare mit dem Notationszeichen begegnet wohl erstmals bei G. Zarlino:

Le istitutioni harmoniche (Venedig 1558) III, Cap. 51: ...oue hà da fermarsi, si segna la parte della Guida col detto segno, ouer con questo 𝄐, ponendolo sopra la figura finale, oue si hà da fermare il Consequente; & tal segno chiamano Coronata. Fatto questo, per dar notitia, in qual maniera si habbiano a cantare le parti, si pone vna Regola sopra la parte della Guida, laquale essendo chiamata da i Greci κανών, alcuni Musici poco intelligenti nominano Canon quello, che douerebbeno dire Fuga, o Consequenza... (214).

Wie bei Zarlino wird fermare im ital. Schrifttum (vgl. N. Vicentino, *L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, IV, Cap. XVI [recte XV], f. 79: „non si dè fermare con una breue"; P. Pontio, *Ragionamento di musica* II, Parma 1588, 30: „rimanendo ferma vna parte"; Cl. Monteverdi, Brief an V. Gonzaga, Dez. 1604: „fermandosi li altri ustrimenti"; ed. Lax, Florenz 1994, 17) zwar in mus. Zusammenhang, jedoch in allgemeiner Bedeutung gebraucht. Das Moment des Anhaltens wird durch E. Bottrigari in spezieller Weise mit der Notwendigkeit des Atemholens für die Sänger und einer dementsprechenden Organisation des zeitlichen Verlaufes der Musik verknüpft:

Il trimerone III (hs. um 1599): Alon[so]. Veggio questo principio. che mi serue per lo tutto di essa Intauolatura e non mi spiace il modo: Ma uoj trà questi Caratterj musicalj modernj; che si cantano, e suonano; hauete per far forse maggiore il numero loro, [hauete] connumerate le linee delle Battute ò pause: E pur non si cantano, ne si suonano. Annib[alle]. Per tutto ciò, che non si cantano, anzi che'l Cantore si tace, e tacendo si riposa, e riposandosi uiene à cosi ripigliar fiato: non resta, ch' essi non siano Caratteri e segni musicali che dimostrano al Cantante qualche cosa del suo ufficio. Et se quej nel cantare sostenendosi ferma per tanto spatio di tempo quella uoce, ò da quella breuemente passandosi ad altra sono di grandissima importantia: Questi nel tacere, e posare per quel tanto spacio di tempo denotato ascoltando gli altri Cantanti non sono di portata, ò Consideratione minore nella Musica nostra... (140 f.).

Auch P. Tosi gebraucht fermare im Kontext des Singens, wobei die Wendung „Il fermarsi nell' Arie", die das Anhalten zum Anbringen einer kadenzartigen Verzierung beschreibt, die Sach- und Begriffsgeschichte von fermata/Fermate vorauszunehmen scheint:

Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato (Bologna 1723): Non è compatibile la debolezza di certi Vocalisti, che pretendono, che un'Orchestra intera si fermi nel più bel corso del regolato movimento dell'Arie per aspettare i loro mal fondati capricci imparati a mente per portarli da un Teatro all'altro, e forse rubati al popolare applauso di qualche fortunata più che esperta Cantatrice a cui si condona l'errore del Tempo in grazia dell'esenzione. Adagio, adagio colla critica, mi dice un arbitrario: Questo, se nol sapete, si chiama Cantare alla Moda; Cantar alla Moda? Voi v'ingannate, rispondo io, Il fermarsi nell'Arie ad ogni seconda, e quarta, e sù tutte le settime, e seste del Basso era studio vano de'Professori antichissimi disapprovato (sono già più di cinquant'anni) dal Rivani (detto Ciecolino) insegnando con ragioni invincibili, e degne d'esser eterne, che chi si sa cantare trova sul Tempo congruenza di sito che serva agli abbellimenti dell'arte senza inventare, nè mendicar pause (64 f.).

II. Ausgehend von ital. fermare wird Fermata/Fermate zum mus. Begriffswort. Es dient zunächst als Synonym für die das Halbkreiszeichen mit Punkt benennende ital. Bezeichnung corona, avanciert dann jedoch zur Benennung verschiedener mus. Sachverhalte, denen gemeinsam ist, daß sie mit einem Anhalten des musikalischen Verlaufs in Verbindung stehen, was durch das Zeichen angezeigt wird.

(1) Fermata dient seit dem Beginn des 18. Jh. in rhetorischem wie mus. Kontext als Ausdruck für Pause:

A. M. Salvini, *Prose toscane recitate nell'Accademia della Crusca* I (Florenz 1715): Si osservò che tre pause, o pose, o fermate si fan nel discorso, massima, media e minima (21; zit. nach *Grande dizionario della lingua ital.* V, hg. von S. Battaglia, Turin o. J., Art. *fermata*, 837 c);
ders., *Prose toscane* (Venedig 1734): Passiamo al cantare figurato, e dal parlare disteso e serrato... al parlare discreto, o vogliamo dire spartito, o come essi [sc. „i Greci"] dicono, diastematico, cioè costante di spazi e di fermate, che è il

musicale, ove le note si battono, e diconsi distintamente spiccate (loc. cit., 838 a);
G. Baini, *Saggio sopra l' identità de' ritmi mus. e poetico* (Florenz 1820): Tutti i versi maggiori, incominciando da dieci a undici sillabe (mascolini, e femminini, come è noto) debbono avere un riposo, una pausa, una fermata alla metà incirca del verso (67).

Seit dem frühen 19. Jh. verzeichnen ital. Wörterbücher corona und fermata als Synonyme:

Vocabulario universale ital. I (Neapel 1829): ‚Corona', segno, chiamato ancora ‚fermata', il quale si pone sopra o sotto una nota o pausa, per indicare che bisogna fermarvisi un certo dato tempo (zit. nach *Grande dizionario della lingua ital.* III, loc. cit., Art. *corona*, 799 b).

Seitdem wird fermata verstärkt für den durch das Zeichen kenntlich gemachten Sachverhalt des Anhaltens gebraucht, während corona nur mehr als Benennung für das Zeichen selbst fungiert, so etwa bei G. Donizetti (Brief an G. Ricordi, 30. 4. 1844: „vi è fermata in *mi*"; zit. nach: G. Zavadini, *Donizetti*, Bergamo 1948, 745).

(2) Im europäischen Musikschrifttum findet eine SPRACHLICHE ANLEHNUNG an ital. corona und fermata statt, die sich als Termini durchzusetzen beginnen. Während D. Speer (*Grundrichtiger... Unterricht d. Mus. Kunst oder Vierfaches Mus. Kleeblatt*, Ulm ²1697, *Tabella Generalis*, vor 19) die ital. Wortwahl der „figura finale", wie sie etwa bei G. Zarlino erscheint, zur Erläuterung des Halbkreiszeichens, das entsprechend als „Ruh-*Final*" oder „End-*Final*" bezeichnet wird, aufgreift, führt das WaltherL (Lpz. 1732, 245 a) das Stichwort *Finale* für die „End-Note" eines Satzes, „oder auch, worauf ein *periodus* desselben, ingleichen die letzte Note einer Cadenz aushält, und sich endet". J. G. Walther rückt in den *Praecepta d. mus. Kompos.* (hs. Weimar 1708) das Halbkreiszeichen, das als solches unbenannt bleibt, in den sachlichen Kontext einer Pausa generalis (ed. Benary, Lpz. 1955, 28). Im WaltherL (loc. cit., Art. *Convenientia*, 184 a) erläutert er es als „Zeichen der Halt- und Wartung" und benennt es „*Signum convenientiæ* oder *moræ*". Es kann, je nach seiner Notation, eine Generalpause, das Aushalten eines Tones oder das Enden eines Kanons anzeigen. Das WaltherL verzeichnet auch span. calderon (128 b) sowie franz. point d'orgue (186 b u. 486 a) als alternative Namen für das Zeichen, wobei letzterer bereits im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 103) belegt ist. Franz. fermer erklärt das WaltherL als „schliessen, einen Schluß, oder eine Cadenz machen" (242 b).

*

Exkurs: Schon M. Mersenne (*Harmonie Universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances*... V, *Proposition* IX, 318) setzt franz. point d'orgue mit ital. corona und span. calderon gleich. Mersenne bezeichnet point d'orgue synonym als „[point] d'arrest" und verbindet den Begriff mit der Aufführungstechnik eines Kanons, in dem die Notwendigkeit des Anhaltens auf oder Pausierens nach einer Note durch das zu dem Begriff gehörende Halbkreiszeichen angezeigt wird (319). Bereits Franco von Köln (*Ars cantus mensurabilis*, um 1280; CSM 18, 75) kennt lat. organicus punctus für das Verlängern der Penultima des Tenors. Auch J. Tinctoris ordnet organicus punctus dem Anhalten der Stimmen zu, das durch das Halbkreiszeichen mit dem Punkt angezeigt wird („Punctus... Et si in semicirculo ab inferiori parte aperto ponatur moram generaliter fiendam in illa nota supra quam constituitur designat"; *Terminorum musicae diffinitorium*, um 1472/73, gedr. Treviso 1495, f. b iii). Während Bl. de Montfort (*Instruction méthodique*, Lyon 1587) das Halbkreiszeichen mit concordance benennt, da ein Ton ausgehalten werden müsse „iusques à ce que les autres parties concordent" (51), erläutert A. Furetière (*Dictionnaire universel*, Den Haag u. Rotterdam 1690, Art. *Point, en termes de musique*, III, 1616 a), in Anlehnung an Mersenne, point d'orgue mit dem Liegenbleiben eines Baßtones, über dem sich die Oberstimmen akkordisch bewegen. E. Loulié (*Éléments ou Principes de Musique*, Paris 1696, 40) faßt die Begriffsdefinition von point d'orgue zusammen mit „qu'il faut demeurer". Ausführlicher widmet sich S. de Brossard der Wortbedeutung und verknüpft lat. punctus, Halbkreiszeichen und franz. point d'orgue:

BrossardD, loc. cit., Art. *punto*: Il y en a encore un qu'on met au milieu d'un C renversé... qu'on nomme... *Point d'Orgue*, lequel marque deux choses en apparence toutes contraires. La premiere qu'il faut *continuer* le Son de la Notte, sur laquelle, il est jusqu'à ce que les autres Parties soient venuës à leur conclusion, voyla pourquoy on le nomme *Signum convenientiæ ac moræ* ou Signe de *Continuation* & de *Convenance* & pour lors il n'est que dans une ou deux des Parties. 2°. S'il est sur les Nottes de toutes les Parties, pour lors il est *Pausa generalis*, ou *finalis*, parce qu'il marque une cessation, ou un silence general de toutes les Parties, & même qu'on doit arrêter la mesure (85).

Das WaltherL nennt point d'orgue als franz. Äquivalent für ital. corona (loc. cit., Art. *Corona*, 186 b). In D. Diderots *Encyclopédie* IV (Paris 1754) wird point d'orgue oder point de repos eingehender durch J.-J. Rousseau unter dem Stichwort *Couronne* erläutert, das die Benennung des Halbkreiszeichens bildet:

...est une espece de C renversé avec un point dans le milieu, qui se fait ainsi 𝄐. Quand il est dans toutes les parties sur la note correspondante, c'est la marque d'un repos général: on doit arrêter-là la mesure, & souvent même on peut, si l'on veut, finir par cette note. Ordinairement la partie principale fait quelque passage à sa volonté, que les Italiens appellent *cadenza*, sur l'harmonie de cette note, pendant que toutes les autres s'arrêtent sur le son qui leur est marqué: mais si la *couronne* est sur la note finale d'une seule partie, alors on l'appelle en françois *point d'orgue*, & elle marque qu'il faut continuer le son de cette note, jusqu'à ce que les autres parties soient arrivées à leur conclusion naturelle. On s'en sert aussi dans les canons, pour marquer l'endroit où toutes les parties peuvent s'arrêter quand on veut finir (395 a).

Neben der Zuordnung des Ausdrucks zu den Bedeutungen Generalpause und Anhalten des Tones, die wie bei Brossard erklärt werden, wird point d'orgue zum Synonym für eine solistische Kadenz. So verwendet Rousseau außer

cadenza auch arbitrio als Synonym für point d'orgue (RousseauD, Paris 1768, Art. *Cadenza*, 69). G. Tartini (*Traité des Agréments de la Musique*, Paris 1771; ed. Jacobi, Celle u. New York 1961; vgl. ibid. das Faks. der hs. ital. Originalfassung, um 1752–56, 37 f.) verzeichnet, bedingt durch die spezielle Überlieferungsgeschichte des Texts, ital. und franz. Begriffsprägungen. So gilt die „cadenza finale" als der Moment, in dem „il Cantante, e Suonatore si ferma ad arbitrio"; das Zeichen, „quale indica libertà di fermarsi", wird, möglicherweise durch einen Fehler des Abschreibers, ital. „comune" genannt, in der franz. Fassung jedoch „point d'orgue" (122). Der von Tartini verwendete Ausdruck capriccio bzw. caprice für „cadenze artificiali" (117 ff.; → *Capriccio* II. (7)(a)) wird im MeudeMonpasD (Paris 1787, Art. *Caprice*, 28) im selben Sinne mit point d'orgue gleichgesetzt. In der Bedeutung solistische Kadenz begegnet point d'orgue auch bei Stendhal (*La Vie de Rossini* II, Paris 1823, 114 f.).

Castil-BlazeD (Paris 1821, I, 241) führt fermata als eigenes Stichwort und übersetzt mit franz. „point d'arrêt", während point d'orgue mit cadenza gleichgesetzt wird (Art. *Point d'orgue*, II, 154). Die Gleichsetzung von point d'orgue mit fermata, das neben arbitrio und cadenza als Alternativbegriff erscheint, ist schließlich in M. Garcias *Traité complet de l'art du chant* (Paris 1847, II, 46) belegt.

*

(3) Die DEUTSCHE WORTBILDUNG Fermate erscheint zuerst 1752 bei J. J. Quantz. Er führt in seinem *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752) Fermate zunächst als Synonym für Generalpause ein: „Eine Generalpause oder F e r m a t e, oder Ruhezeichen ist, wenn über einer Pause ein halber Cirkel, mit einem Puncte darunter steht" (55). Ihre mus. Realisierung wird als ohne „gewisse Regel" beschrieben: „Nach einer kleinen Stille, müssen alle Stimmen... zugleich wieder mit einander anfangen" (258). Eine andere Form der Fermate erörtert Quantz im XV. Hauptstück „Von den Cadenzen": „Die Fermaten, oder sogenannten Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stücks aber, mögen wohl etwas ältern Ursprunges seyn" (152). Sie erscheinen „zuweilen in Singsachen, beym Anfange einer Arie, in der Singstimme, sehr selten aber bey einer concertirenden Instrumentalstimme, etwan im Adagio eines Concerts" (163).

Im Kapitel *Von d. Verzierungen d. Fermaten* hebt C. Ph. E. Bach deren „gute Würckung" hervor, da sie „besondere Aufmercksamkeit" erwecken, und behandelt die verschiedenen Formen:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen I (Bln 1753): Man... hält so lange dabey stille, als es ohngefehr der Inhalt des Stückes erfordert.
Zuweilen fermirt man aus Affeckt, ohne daß etwas angedeutet ist. Ausserdem aber kommen diese Fermaten auf d r e y e r l e y Art vor. Man hält entweder über der vorletzten Note, oder über der letzten Note des Basses, oder nach dieser über einer Pause stille. Es sollte dieses Zeichen von Rechtswegen allezeit an dem Orte, wo man anfängt zu fermiren und allenfals noch einmahl, bey dem Ende der Fermate, angedeutet seyn.
Die Fermaten über Pausen kommen m e h r e n t h e i l s im Allegro vor, und werden gantz simple vorgetragen. Die andern zwey Arten findet man g e m e i n i g l i c h in langsamen und affecktuösen Stücken, und müssen verziert werden, oder man fällt in den Fehler der Einfalt. Es können also allenfals bey den übrigen Stellen eines Stückes eher weitläuftigere Manieren gemisset werden als hier.
Ich habe... einige Exempel von Fermaten beyderley Art mit ihren Zierathen beygefügt. Diese Exempel erfordern eine langsame oder wenigstens gemäßigte Zeitmaaß. Da diese Verzierungen allezeit ein Verhältniß mit dem Affeckte des Stückes haben müssen, so kan man sie mit Nutzen brauchen, wenn man auf diesen Affeckt genaue Achtung giebt. Aus der Bezieferung des Basses lassen sich die übrigen ähnlichen Fälle dieser Fermaten leicht entdecken (113 f.).

In einer späteren Auflage des *Versuchs*... I (Lpz. [3]1787, 42) betont Bach das Anbringen verschiedener Verzierungen, wie Vorhalt, Triller, Doppelschlag etc., an mit Fermaten versehenen Stellen, da diese neben Einschnitten, Halb- und Ganzschlüssen „am liebsten die Manieren vertragen".

Auch J. Fr. Agricola verwendet in seinen Anmerkungen zur Übersetzung von P. Tosis *Opinioni* (Bologna 1723) Fermate im Zusammenhang mit Kadenzen (wobei er ausdrücklich auf die Ausführungen von Quantz zum selben Thema hinweist):

Anleitung zur Singkunst (Bln 1757): Bisweilen kommen mitten in einem Stücke sogenannte F e r m a t e n vor, bey denen man sich, wie ihr Name schon zu verstehen giebt, etwas aufhalten muß. Sie sind durch das gewöhnliche Aufhaltungszeichen 𝄐 angedeutet. Die letzte Note derselben im Basse, nach welcher ein kleines Stillschweigen erfolget, ist allezeit die Quinte der Haupttonart... Zuweilen kömmt eine solche Fermate gleich im Anfange einer Arie auf dem reinen Accorde der Endigungsnote der Tonart vor... Nach allen diesen Fermaten folgt immer eine Pause, auf welcher man sich von neuem aufzuhalten pflegt (206);
Hier wird nun, nach Belieben, auf der anschlagenden Note, eine, der Hauptleidenschaft des Stücks gemäße willkührliche Auszierung gemacht, welche sich an den Tact nicht bindet (207).

Singulär erscheint „Ferma" im zweiten Satz von J. Haydns Sinfonie C-dur Hob. I:7 *Le Midi* (1761/62; Takt 64 a), wo es eine in das Szenario der hier nachgeahmten Gesangsszene eingefügte Kadenz bezeichnet.

(4) Mit dem späten 18. Jh. kommt der Bedeutung KADENZ ein besonderer Stellenwert in den Definitionen von Fermate zu. Im musikpädagogischen Schrifttum wird die Bedeutung von Fermate für den mus. Vortrag besonders intensiv im Kontext der Verzierungslehren diskutiert. D. G. Türk differenziert die Verwendung des Notationssymbols:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Das R u h e z e i c h e n (A u s h a l t u n g s z e i c h e n) 𝄐 wird auf zweyerley Art gebraucht, nämlich 1) eine F e r m a t e d. h. ein Verweilen, Anhalten, oder wie man auch sagt, einen Halt,

mit oder ohne willkührliche Verzierungen, in der Mitte etc. eines Tonstückes anzuzeigen... (120 f.);
Das Ruhezeichen wird 2) gebraucht, die Stellen zu bezeichnen, wo eine verzierte Kadenz angebracht werden kann... (122).

Die durch J. J. Quantz vorgenommene Gleichsetzung von Generalpause und Fermate lehnt Türk ab (88; zit. unten, II. (5)(b)). Wie C. Ph. E. Bach widmet auch Türk einen umfangreichen Abschnitt der Erörterung der Fermaten und betont ihr Vorkommen in „affektvollen Tonstücken..., wobey eine zweckmäßige Verzierung von guter Wirkung seyn kann" (301). Im Kapitel *Von d. willkührlichen Manieren* erläutert der Autor unter Zuhilfenahme zahlreicher Beispiele zuerst verzierte Fermaten und „Uebergänge", die unter dem Namen Fermate firmieren können, aber auch mit einer ausgezierten Fermate kombiniert werden können, bevor er „verzierte Kadenzen" in der Hauptstimme, die er begrifflich von den Fermaten trennt, behandelt (299 ff.). In ähnlicher Weise wie Quantz und Bach hebt auch Türk hervor, daß „Fermaten" wie freie Fantasien, Kadenzen und Rezitative einen mehr „nach Gefühl, als taktmäßig" verlaufenden Vortrag notwendig machen (370).
Abweichend von Türk beschreibt J. G. Tromlitz die begriffliche Nähe von Fermate und Kadenz, da das „Haltungs- oder Ruhezeichen... über der Note vor dem Schluß einer Concertstimme... die Freyheit, eine beliebige und willkührliche Auszierung darüber zu machen" anzeige, „einen aus verschiedenen Figuren und Gängen zusammengesetzten Gesang machet, welchen man gewöhnlich eine Cadenz nennet" (*Ausführlicher u. gründlicher Unterricht d. Flöte zu spielen*, Lpz. 1791, 74). Allerdings unterscheidet er in Anlehnung an Quantz Fermate und verzierte Kadenz aufgrund ihrer Plazierung im Satz: „Die erstern kommen in der Mitte, und die letztern am Ende eines Stückes vor" (294). Wie Quantz gebraucht auch Tromlitz den Ausdruck ad libitum für die mit der Fermate angezeigte Verzierung. Als „freye Fantasie" wird die taktfrei konzipierte „Einleitung einer Fermate in den Hauptsatz" eines Rondos bezeichnet (297).
C. Czerny ordnet in seiner *Systematischen Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte* op. 200 (Wien 1829, 22) Kadenzen und Fermaten dem Fantasieren unter. Im Gegensatz zu früheren Autoren verzichtet er auf eine ausdrückliche Unterscheidung der Begriffe. So bezeichnet er die in der Mitte eines Satzes vorkommenden Kadenzen als „Cadenza ad libitum", die durch eine Fermate kenntlich gemacht werden. Die „Concertfermaten" werden jedoch folgendermaßen definiert:

Die älteren Concerte (z. B. alle Mozartschen, die meisten Beethovenschen, etc.:) haben zum Schluss des letzten Tutti eine Aushaltung, nach welcher der Spieler eine grosse Fermate zu improvisieren hat... Da diese Fermaten schon gewissermassen als selbstständige Fantasien gelten können, und da der Spieler seine Kunst fast noch mehr, als im Concert selbst entwickeln kann, so ist es sehr nützlich, wenn er auch diese Form sich besonders einübt, und zu allen Concerten dieser Art, solche Fermaten improvisieren lernt (29).

Auch in anderen musikpädagogischen Schriften wird die Bedeutung Kadenz deutlich akzentuiert, so etwa auch durch die Verwendung des Begriffs in der Gesangsanweisung von M. Garcia (Paris 1847; zit. oben, II. (3) Exkurs).
Die Verwendung des Ausdrucks Fermate in literarischen Werken der ersten Hälfte des 19. Jh. belegt gleichfalls dessen zeitweilige Fokussierung auf die Bedeutung Kadenz, wie etwa E. Th. A. Hoffmanns Erzählung *Die Fermate* (in: *Frauentaschenbuch für d. Jahr 1816*, Nürnberg 1815), in der die literarische Beschreibung der mus. Szene, in welcher die Sängerin Lauretta mit ihren „bunten krausen Fermaten" brilliert, auf die Visualisierung im gleichnamigen, ein Konzert darstellenden Bild von J. E. Hummel bezogen wird. Wie bei Hoffmann dient Fermate auch bei L. Börne (*Menzel d. Franzosenfresser*, Paris 1837: „es ist keine Pause von bestimmter Dauer, es ist eine *Fermate*, während welcher die Herren Benefizkonzertgeber ihre *Kadenzen* nach Willkür ausdehnen"; Werke II, Bln u. Weimar 1976, 297) und B. von Arnim (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* [August 1808], Bln 1835: „und dann endigte er in einer brillanten Fermate"; Werke u. Briefe II, Frechen 1959, 141) als Alternativbegriff für eine solistische Kadenz.
Auch Lexika verzeichnen Kadenz nicht nur als Synonym, sondern zugleich als wesentliche Bedeutung von Fermate. Bei J. G. Sulzer (*Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I, Lpz. 1771, Art. *Fermate*, 381 b) wird Fermate als „Ausdruck starker Leidenschaften" definiert, die „an den Stellen, wo sie auf höchste gestiegen sind", den Gesang, „wie man etwa in starkem Affekt nach einer Ausrufung, etwas mit der Rede innhält", unterbricht. Der Hinweis auf den Umgang mit einer „über die Geltung" ausgehaltenen Note, die mit „Zierrathen" versehen werden kann, erscheint als Hauptmoment der Definition. Im Eintrag *Fermate* des KochL (Ffm. 1802, 566 f.) wird zwischen einem „Uebergang zu dem folgenden Satz" und einer Schlußkadenz unterschieden; in letzterer hat der „Ausführer der Solostimme ein freyes Feld, seine Geschicklichkeit in der freyen Fantasie und in der Modulation zu zeigen". Eine Unterscheidung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik findet nicht statt. Auch im Artikel *Fermate* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* II (Stuttgart 1835, 679) wird die Frage der „verzierten Fermate", die er synonym „C a d e n z oder F i n a l c a d e n z" nennt, unter Hinweis auf die „Fülle einer reichen, erwärmten Fantasie", die für die Durchführung nötig sei, erörtert. Der Hinweis auf die Möglichkeit kürzerer, längerer oder sogar „ausgearbeiteter", d. h. komponierter Verzierungen, für die als Beispiel Kadenzen zu Klavierkonzerten von Mozart angeführt werden (I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon*,

Wien [1835–37] ²1839, Art. *Fermate*, I, 273 f.), verdeutlicht, daß Fermate als Synonym für alle Möglichkeiten solistischer Kadenzen betrachtet wurde. Vermehrt beinhalten seit dieser Zeit die Einträge zum Stichwort Fermate, wie bei Schilling (loc. cit.), Verweise auf die Stichwörter Kadenz, Bravour- oder Schlußkadenz.

(5) Verstärkt konzentriert sich der Umgang mit dem Begriffswort Fermate auf die Bedeutung des mit einem Pausieren verbundenen Anhaltens und dessen UMSETZUNG IN DER MUSIKALISCHEN AUSFÜHRUNG. Die Auseinandersetzung hiermit findet vor allem im deutschsprachigen Schrifttum statt.

(a) Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jh. erfährt Fermate eine ABGRENZUNG ZU GENERALPAUSE. Eine Gleichsetzung von Generalpause und Fermate nimmt J. J. Quantz vor (zit. oben, II. (3)). Er greift damit die schon im WaltherL (Lpz. 1732; zit. oben, II. (2)) zu findende Verknüpfung zwischen dem Halbkreiszeichen, das über allen Stimmen angebracht als Notationssymbol für ein „allgemeines Stillschweigen" fungiert, und der Gleichsetzung von corona und point d'orgue mit einer „pausa generalis" auf. Letztere erscheint auch als Erklärungsmodell für die rhetorische Figur der Aposiopesis, deren Begriffsgeschichte Walthers Erklärung aufgreift („*Pausa generalis*, oder ein durchgängiges Stilschweigen in allen Stimmen und Partien zugleich"; WaltherL, loc. cit., Art. *Aposiopesis*, 41 b). J. Burmeister bringt zwar die Figur mit dem Zeichen der Fermate in Zusammenhang („APOSIOPESIS est totale omnium vocum silentium quôcunque signô datum"; *Hypomnematum musicae poeticae*, Rostock 1599, Cap. XXII, f. I 1ᵛ), jedoch ohne Nennung von fermata oder corona. Bereits D. G. Türk trennt Fermate und Generalpause:

Klavierschule (Lpz. u. Halle 1789): Einige halten zwar die Generalpausen und die Fermaten für einerley; allein ich würde beyde unterscheiden. Denn die eigentliche Fermate setzt ein Verweilen über die bestimmte Dauer voraus, die Generalpause aber nicht; wenn nämlich der Komponist gewohnt ist, sich bestimmt auszudrukken. Auch tritt die Fermate nicht unerwartet ein, wie die Generalpause (88).

Eindeutig formuliert H. Chr. Koch die Abgrenzung der Begriffe:

Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik (Lpz. 1807), Art. *Generalpause*: Wenn alle Stimmen eines Tonstücks zugleich eine Pause haben, die mehr als einen Taktheil beträgt, wobey aber nur das Taktgewicht, nicht aber das Zeitmaas selbst, wie bey der Fermate, unterbrochen wird; so pflegt man diese in allen Stimmen vorhandene Pause eine Generalpause zu nennen, und sie durch dieses Kunstwort von der Fermate zu unterscheiden (169).

(b) In historisierender Weise dient Fermate auch als Benennung für eine SCHLUSSBILDUNG ODER EINEN EINSCHNITT, insbesondere in polyphonen Sätzen. Als „Schlußfermate" bezeichnet das HäuserL (Meißen ²1833, I, 145 f.) jene Fermatenstellen, die in Fugen vorkommen, „um die Kraft der Stimme durch einen solchen Ruhepunct wieder zu sammeln, oder auf den Hauptschluß desto feierlicher vorzubereiten". Den Kanon, in dem das Halbkreiszeichen zur Markierung von Einsatz-, Halte- und Endpunkten angewendet wurde, erwähnt schon G. Zarlino (zit. oben, I.) und später etwa das WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Corona*):

...wenn es aber über einer *final*-Note in einer Stimme allein stehet, so zeiget es an; daß sie daselbst so lange aushalten soll, biß die übrigen Stimmen auch zu ihrem natürlichen Schluß nachkommen... Man braucht es auch in den *Canonibus*, um den Ort zu bemercken, wo alle Stimmen inne halten können, wenn geschlossen werden soll (186 b).

Im Kontext der Fuge begegnet Fermate bei A. B. Marx, der eine ihrer Bedeutungen im Anhalten der „Fugenarbeit" sieht, etwa dadurch, daß gegen Ende „ein Trugschluss verstärkt" wird (*Die Lehre von d. mus. Kompos.* II, Lpz. 1838, 288).
Im Mendel/ReißmannL III (Bln 1873, 491 ff.) werden dem Stichwort *Fermate* verschiedene Bedeutungsebenen zugeordnet, darunter solche, die den oben, II. (2), zit. Definitionen von „Ruh-*Final*" und „Schluß-*Final*" in den Schriften des 18. Jh. entsprechen, so etwa die Kombination von Doppelstrich und Halbkreiszeichen oder die Markierung von Verszeilen im Choral. Ausdrücklich auf die „komplizierten kanonischen Notierungen des 15.–16. Jahrhunderts", in denen „die Stimmenenden durch eine Fermate (corona) angedeutet" werden, weist das RiemannL hin (Lpz. 1882, 256 b).
Im *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903, 23) bringt H. Riemann die „den Fortgang des Rhythmus zeitweilig suspendierende Fermate" in Verbindung mit der „Abgliederung grösserer... Melodieteile durch Stillstand". Der Ausdruck wird von ihm am Beispiel eines Chorals als Verdeutlichung eines durch das jeweilige Zeilenende logischen Innehaltens erläutert („Gewöhnlich treffen aber die Fermaten der Zeilen-Enden des Chorals wenigstens zum Teil mit ohnehin vorhandenen rhythmisch gemessenen Stillständen der Bewegung zusammen, die sie nur weiter verlängern"; 24). Riemann beschreibt Fermate als „wirkliche Verstärkung ohnehin vorhandener Stillstände" auch im Zusammenhang mit Instrumentalmusik, der „im allgemeinen derartige willkürliche Stillstände fremder [sind]" (ibid.).

(c) Zunehmend wird versucht, die DAUER DES ANHALTENS bei Fermaten zu definieren. Sowohl Quantz als auch Türk weisen hinsichtlich der Realisierung

von Fermaten darauf hin, daß deren Dauer nicht bestimmbar sei (zit. oben, II. (3) u. (4)). Über Quantz hinaus geht Türks Versuch, das Ungefähre anhand von Beispielen für die musikalische Praxis konkreter zu fassen:

Klavierschule, loc. cit.: Wie lange man bey einer Fermate verweilen (inne halten) soll, läßt sich nicht genau bestimmen, weil hierbey vieles auf die jedesmaligen Umstände ankommt, ob man z. B. allein, oder mit mehreren Personen zugleich spielt; ob das Tonstück einen muntern, oder traurigen Charakter hat; ob die Fermate verziert... wird, oder nicht u. s. w. Wenn man auf dergleichen zufällige Umstände keine Rücksicht zu nehmen hätte, so würde ich rathen, in langsamer Bewegung bey Noten mit dem Ruhezeichen ungefähr noch einmal so lange zu verweilen, als ihre eigentliche Dauer beträgt... In geschwindem Zeitmaße wäre diese Verzögerung zu kurz, daher könnte man bey einem Viertel ungefähr die Dauer von vieren abwarten... Steht das Ruhezeichen über einer kurzen Pause, wie in dem obigen Beyspiele c), so kann man ungefähr drey bis vier Viertel lang über die vorgeschriebene Geltung inne halten, wenn nämlich das Zeitmaß geschwind ist; in langsamer Bewegung aber wäre es mit der Hälfte genug (121).

Im Gegensatz zu den Versuchen, das Aushalten „über die Geltung" (Sulzer, vgl. oben, II. (3)) der Note hinweg zu definieren, steht die bei L. Mozart zu findende Erklärung. Sie erscheint in ähnlicher Weise bereits in der Vorrede zu Muffats *Armonico tributo*, wo die von Mozart beschriebene Möglichkeit einer Verkürzung der mit einem Fermatenzeichen gekennzeichneten Pause vorweggenommen wird:

G. Muffat, *Armonico tributo* (Salzburg 1682), Vorrede: Oltre questo doue si troueranno pause communi segnati di sopra in questo modo 𝄐 non s'osserueranno secondo il rigore del tempo, mà a discretione, e un poco più breue del solito (Denkmäler d. Tonkunst Österreichs, Bd. XXIII, Jg. XI/2, Graz 1959, o. S.);
Gründliche Violinschule (Augsburg [3]1789): Wenn aber dieses Zeichen (welches die Italiäner *la Corona* nennen) über oder unter einer Sospir und Pause steht; so wird bey der Sospir etwas mehr, als es die Ausrechnung im Tacte erfoderte, stillgeschwiegen: hingegen wird eine Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten; sondern manchmal so vorbeygegangen, als wenn sie fast nicht zugegen wäre (45).

Für Koch können Fermaten einen Stillstand der „Bewegungen des Geistes" oder ein Erschöpfen von Empfindungen ausdrücken, sie können aber auch „ihr Daseyn bloß dem Zufalle" verdanken (KochL, Ffm. 1802, Art. *Fermate*, 562 f.). Dementsprechend hängt die Unterbrechung der Taktbewegung „mitten in ihrem Flusse" vom Geschmack der Ausführenden ab. Im Gegensatz zu Türk umreißt Koch nicht die Proportionen zeitlicher Umsetzung, hebt dafür jedoch hervor, daß ein zu verlängernder Ton ausklingen müsse, bevor der nächste Einsatz erfolge, eine Note vor einer zu verlängernden Pause nicht über ihren Wert gehalten werden dürfe, ein gleicher, auf die verlängerte Note folgender Ton, wenn keine Pause notiert sei, mit dem Ton unter der Fermate zu verbinden sei. Darauf, „daß ein Satz, welcher mit einer Fermate sich endigt, die auf einem dabey zum Grunde liegenden dissonirenden Accorde gemacht wird, ...zu seiner Vollständigkeit den nach der Fermate folgenden Theil verlangt", weist Koch bereits im *Versuch einer Anleitung zur Compos.* II (Lpz. 1787, 414) hin, wo er das Setzen einer Fermate im Rahmen der Zäsurbildung erörtert („Zuweilen wird bey der Cäsur eines Absatzes die Bewegung des Tactes durch eine Fermate auf eine kurze Zeit unterbrochen", 413).

Kochs Hinweis, „daß man den Ton auf einer Note viel länger aushält, oder bey einer kleinen Pause länger verweilet, als es die Dauer derselben erfordert" (KochL, loc. cit., 562), wird in der Folge zu einem Standardelement der Begriffsdefinitionen von Fermate, die als Unterbrechung der Taktbewegung und Ruhepunkt einer musikalischen Periode gilt, ohne diese zu schließen (HäuserL, Meißen 1828, I, 82). In der späteren Fassung des HäuserL (Meißen [2]1833, I, 145 f.) findet eine Differenzierung für die Aufeinanderfolge zweier Fermaten statt, von denen die letzte länger zu halten ist, da sie als eigentlicher Ruhepunkt definiert wird.

Bereits der Art. *Rhythmus* des BurkhardW (loc. cit., 271) ordnet Fermate in den Kontext seiner Abhandlung des Begriffes Rhythmus ein. Dort wird sie als „rhythmische Unterbrechung des Ebenmaßes im Takte... durch willkührliches Aushalten... einer Note über ihren Werth" behandelt. In Schillings *Encyclopädie...* II, Stuttgart 1835, 677 ff.) wird die „Unterbrechung der rhythmischen Bewegung" bei einer Fermate von der „Unterbrechung der räumlichen Bewegung" bei Pausen unterschieden, und, mit dem Verweis auf die „rhythmischen Verhältnisse unseres inneren Gefühlslebens", als dem „Wesen der Musik" angemessen begründet. Die Hinweise zur Ausführung im Vortrag knüpfen an die Kochs an. Erst O. Tiersch gibt im Art. *Fermate* des Mendel/ReißmannL III (Bln 1873) eine davon abweichende Beschreibung, bei der formelhaft definierte Dauern von Fermaten als inadäquat, Geschmack und Einsicht in mus. Kontext jedoch als unabdingbar dargestellt werden:

Jetzt beschränkt man sich meist auf eine noch einseitigere Regel, als sie Quanz [sic] aufgestellt hat. Man behauptet nämlich, alle mit einer Fermate versehenen Noten müssten etwa über die doppelte Dauer ihrer Geltung gehalten werden. Wie irrig diese Ansicht, beweist R. Wagner („Ueber das Dirigieren") in Beziehung auf die Fermaten Beethovens (493).

Tiersch bezieht sich auf folgende Stelle aus Wagners Schrift *Über d. Dirigiren* (1869):

Über die Fermate des zweiten Taktes [in Beethovens 5. Sinfonie, erster Satz] gehen unsere Dirigenten nach einem kleinen Verweilen hinweg... Die Note *Es* wird gewöhnlich nicht länger ausgehalten als bei einem achtlosen

Bogenstriche der Saiteninstrumente ein Forte andauert. Nun setzen wir den Fall, die Stimme Beethoven's habe aus dem Grabe einem Dirigenten zugerufen: „Halte du meine Fermate lange und furchtbar! Ich schrieb keine Fermaten zum Spaß oder aus Verlegenheit...; sondern, was in meinem Adagio der ganz und voll aufzusaugende Ton für den Ausdruck der schwelgenden Empfindung ist, dasselbe werfe ich, wenn ich es brauche, in das heftig und schnell figurirte Allegro als wonnig oder schrecklich anhaltenden Krampf. Dann soll das Leben des Tones bis auf seinen letzten Blutstropfen ausgesogen werden... Und nun beachte du, welche ganz bestimmte thematische Absicht ich mit diesem ausgehaltenen *Es* nach drei stürmisch kurzen Noten hatte, und was ich mit allen den im Folgenden gleich auszuhaltenden Noten gesagt haben will." (Sämtliche Schriften u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, VIII, 282 f.).

Spätere Autoren umgehen die problematische Festlegung häufig:

GroveD I (London 1879): FERMATA is the Italian name for the sign 𝄐, which in English is commonly called a Pause, and signifies that the note over which it is placed should be held on beyond its natural duration (512 a);

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Fermate*: Die Fermate verlängert die Dauer einer Note oder Pause in unbestimmtem Maß; nicht selten findet sie sich auch über dem Taktstrich, es wird dann eine Pause eingeschaltet. Der Dirigent zeigt dem Orchester durch Stillhalten des Taktstocks in der Höhe an, wie lange die Fermate dauern soll (256 b);

St. Krehl, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1904): Die Fermate... über oder unter ein Notenzeichen gesetzt, fordert, daß dasselbe über seinen Wert hinaus zu halten ist. Eine direkte Vorschrift über die Dauer dieses Ruhepunktes besteht nicht. Das Tempo, der Charakter eines Satzes, die Verteilung der Hauptschwerpunkte usw. werden stets einen Anhalt für die Art des Verweilens geben. Keinesfalls darf eine Fermate Anlaß zu sinnlosem Verzerren von Melodien werden (35);

H. J. Moser, *Allgemeine Musiklehre* (Bln 1940): Die Bremsbewegung kann bis zu völligem Stillstand gelangen, zur Fermate... Die gelegentlich anzutreffende „Regel", die Fermate verlängere den Wert, bei dem sie steht, um die Hälfte, ist doch allzusehr mit dem Zimmermannszoll gemessen... In einigen Fällen verbreitert die Fermate nur um eine Winzigkeit (man könnte statt ihrer dann einfach *poco tenuto* = „etwas langgehalten" setzen), in anderen Fällen wird der Wert durch sie um so mehr als das Doppelte verlängert. Die Hauptsache aber ist: die echte Fermate ist ein irrationaler Wert, sie läßt sich... nicht genau austaktieren, und psychologisch beruht ihre Wirkung eben darauf, daß während ihrer Geltung der innerliche Pulsschlag nicht weiterklopft, sondern aufgestaut wird... (119).

Nur in seltenen Fällen dokumentieren verbale Zusätze, die in Kompositionen zusätzlich zur Setzung des Zeichens erscheinen, das offensichtliche Bedürfnis, den Vortragenden eine Hilfestellung zum mus. Verständnis zu geben. So präzisiert R. Schumann im ersten Satz des *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 (1839–40) verbal das Fermatensymbol als „kurtze Pause", während in Fr. Liszts Schubert-Transkription von *Der Wanderer* (1838) die Fermate mit „long silence" überschrieben wird (Takt 7/8). Auch im zweiten Satz des Streichquartetts As-dur op. 105 von A. Dvořák werden die beiden aufeinanderfolgenden Fermatenzeichen durch eine verbale Erklärung („lunga corona") ergänzt (Takt 108). Bei G. Mahler begegnen Textzusätze, welche die notierten Fermaten näher definieren, wie etwa im vierten Satz der 1. Sinfonie (1889) die Bemerkung: „Anmerkung für den Dirigenten: Die 𝄐 am Taktstrich bedeuten hier eine ‚*Luftpause*' und keinen ‚*Halt*'" (Takt 149 ff.). Im fünften Satz der 2. Sinfonie (1895) kommentiert Mahler die Fermatensymbole durch die Anmerkungen „lange" (Takt 44), „verklingend" (Takt 47) sowie „sich verlierend" (Takt 471); im ersten Satz ist der Halt in Takt 4 „gleichsam ein A u s h o l e n z u n e u e r K r a f t". In A. Bergs *Wozzeck* (1921; 3. Akt, 2. Szene, Takt 113) heißt es: „Diese Couronne so lange, daß alle Instrumente Gelegenheit haben, allmählich (also ohne plötzliches cresc.) ihre höchste Kraft zu entfalten". Hingegen steht kurz vorher (Takte 96/97) „langes Schweigen". Mit dem graphischen Symbol der Fermate spielt E. Schulhoffs *In futurum* (in: *Fünf Pittoresken*, Bln 1919), womit der Komponist an die Tradition anknüpft, Notationszeichen in Bildkünstlerisches zu integrieren (vgl. Hoffmann 1997, 146 ff.).

In den *14 Bagatellen* op. 6 (1908) erläutert B. Bartók im Vorwort auf die in der elften Bagatelle zu findende Notation von Pausenzeichen über dem Taktstrich („Hie und da setzen wir über den Taktstrich eine Pause. Wir wünschen da ein Innehalten zwischen den betreffenden Takten, dessen Dauer durch den Wert der Pause bestimmt wird", Wien o. J., 3), eine Schreibart, die als alternativ zur Notation von Fermaten verstanden wurde („ein wegen der Möglichkeit feinerer Abstufung nachahmenswertes Verfahren", RiemannL, Bln [11]1929, Art. *Fermate*, I, 497 a f.). K. Stockhausen beschreibt die im *Klavierstück XI* (1957) intendierte Differenzierung: „Schließt eine Gruppe mit einer Fermate, so ist die Länge der Fermate abzuwarten, dann erst die Spielbezeichnung zu lesen und die folgende Gruppe zu wählen, wodurch eine längere Pause als nach Gruppen ohne Schlußfermate entsteht; schließt jedoch eine Gruppe mit dem Wort „binden", so ist der Schlußton oder -klang so lange auszuhalten, bis die Spielbezeichnungen gelesen sind und die folgende Gruppe gewählt ist, und dann werden voraufgegangene und folgende Gruppe miteinander verbunden" (zit. nach *Texte* II, Köln 1964, 70). Bei G. Ligeti wird der mit einer Fermate versehene Pausenschlußtakt durch „senza tempo" ergänzt (*Zehn Stücke für Bläserquintett*, 1968, *Presto bizarro*, Takt 22).

Im Kontext des sich in der Musik nach 1950 wandelnden Repertoires an Notationszeichen verwenden verschiedene Komponisten mehrere, abgestufte Fermatenzeichen. In L. Nonos Streichquartett *Fragmente-Stille, An Diotima* (1979–80; Mailand 1989) werden insgesamt 12 Fermatenzeichen (mit ein- bis vierfacher Setzung von Halbkreisen, Klammern oder Keilen über einem Punkt sowie dem Hinzutreten eines Kommas) verwendet und kommentiert:

Die Fermaten sind immer verschiedenartig zu empfinden
mit offener Phantasie
– für träumende Räume
– für plötzliche Ekstasen
– für unaussprechliche Gedanken
– für ruhige Atemzüge
und
für die Stille des „zeitlosen" „Singens" (Vorwort, o. S.).

Lit.: FR. NOSKE, Bemerkungen zur Fermate, Mf XVII, 1964; I. BENT, The Terminology of Silence, Kgr.-Ber. Berkeley 1977; K. AMELN, Die Fermate im evangelischen Kirchenlied, Jb. für Liturgik u. Hymnologie XXXIII, 1990/91; D. O. FRANKLIN, Die Fermate als Notationsmittel für d. Tempoverhältnis zw. Präludium u. Fuge, Beitr. zur Bach-Forschung IX/X, Lpz. 1991; DERS., The Fermata as Notational Convention in the Music of J. S. Bach, in: Convention in Eighteenth and Nineteenth-Cent. Music, Fs. L. G. Ratner, Stuyvesant, N. Y. 1992; M. HOFFMANN, Studien zur Fermate, Diss. Univ. Salzburg 1997.

Marianne Betz, Leipzig 2004

Frottola

ital. Flause, Märchen, Ammenmärchen, Flunkerei, von ital. frotta, Schar, Schwarm, Gruppe, zurückgehend auf mittellat. frocta, Schar, Schwarm; daneben auch frotola, frotula; die Verbform frottolare begegnet seit dem 14. Jh. im Sinne von Lügen erzählen bzw. seit dem 16. Jh. auch in der Verwendung für Frottolen und Geschichten verfassen.

I. In der ersten Hälfte des 14. Jh. tritt der Ausdruck frottola als Bezeichnung für eine ART DER LYRISCHEN DICHTUNG in Erscheinung.
(1) Im Zusammenhang mit dem Ausdruck motus confectus bzw. motto confetto begegnet frottola seit 1332 als umgangssprachliche Benennung für eine DICHTUNG, DIE AUS EINER INTENDIERTEN ANEINANDERREIHUNG VON ZUSAMMENHANGLOSEN SENTENZEN BESTEHT.
(2) Daneben ist der Ausdruck seit 1336 als Titel von DICHTUNGEN POLITISCHEN, SATIRISCHEN UND MORALISCHEN INHALTS belegt.
(3) Seit dem Ende des 15. Jh. wird frottola für GEDICHTE UNTERSCHIEDLICHER FORMEN UND INHALTE verwendet, wobei unklar ist, auf welche Gemeinsamkeit sich der Wortgebrauch gründet.

II. Mit Beginn des 16. Jh. bezeichnet frottola eine LYRISCH-MUSIKALISCHE GATTUNG.
(1) Seit 1504 werden mit dem Ausdruck PSEUDOVOLKSTÜMLICHE VOKALKOMPOSITIONEN ÜBERWIEGEND AMOURÖSEN INHALTS mit oder ohne Instrumentalbegleitung verknüpft.
(2) Gelegentlich benennt frottola auch eine entsprechende Vokalkomposition als MUSIKALISCHE EINLAGE IN VERSCHIEDENEN SZENISCHEN DARSTELLUNGEN.

I. In der ersten Hälfte des 14. Jh. tritt der Ausdruck frottola als Bezeichnung für eine ART DER LYRISCHEN DICHTUNG in Erscheinung. Die Verwendung des Begriffs – sowohl in bezug auf Dichtung, als auch in bezug auf Musik (siehe unten, II.) – bleibt dabei vorwiegend auf Norditalien beschränkt.

(1) Im Zusammenhang mit dem Ausdruck motus confectus bzw. motto confetto begegnet frottola seit 1332 als umgangssprachliche Bezeichnung für eine DICHTUNG, DIE AUS EINER INTENDIERTEN ANEINANDERREIHUNG VON ZUSAMMENHANGLOSEN SENTENZEN BESTEHT.
Antonio da Tempo erklärt im Kap. *De motibus confectis et eorum formis* seiner Abh. *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis* (hs. 1332, gedruckt 1509), daß der motus confectus – in der Poetik der Zeit als Aneinanderreihung von einzelnen Sprüchen in unterschiedlichen Versmaßen definiert – „vulgariter", also im Ital., „frotola" genannt werde. Dies sei jedoch nicht zutreffend, da dieser Ausdruck im Gegensatz dazu eher auf diejenigen Sprüche von Bauern und anderen Personen bezogen werden könne, die keinen vollständigen Sinn aufwiesen:

Superius dictum est de sermontesiis, modo restat dicere de *motibus confectis*. Et primo videndum est quare dicatur *motus confectus*. Et dic quod ideo appellatur *motus confectus* quia verba sunt confecta cum sententiis notabilibus et pulchris et cum verbis praegnantibus; et ideo dicitur *motus* quia homo bene et sententiose movetur ad loquendum cum huiusmodi verbis duplicibus habentibus undecunque bonum ac pulcherrimum intellectum. Quidam tamen istos motus confectos vulgariter appellant *frotolas*; et male dicunt iudicio meo, quia *frotolae* possent dici verba rusticorum et aliarum personarum nullam perfectam sententiam continentia... (ed. Andrews, Bologna 1977, 81 f.).

Zur Veranschaulichung fügt er seinen Ausführungen ein von ihm als motus confectus bezeichnetes, allerdings vulgärsprachliches Gedicht an, das mit den Worten „Dio voglia che ben vada" beginnt und 96 Zeilen lang ist (ibid., 83 ff.).
Noch stärker als da Tempo verbindet Gidino da Sommacampagna wenig später in seiner auf da Tempo zurückgehenden ital. Darstellung mit dem Wort frottola eine negative Konnotation. Im Gegensatz zum „moto confetto", der aus bedeutenden und schönen Sentenzen gebaut sei, kennzeichneten den Begriff frottola, der fälschlicherweise oft synonym mit dem Ausdruck moto confetto benutzt werde, „grobe und nicht nützliche Wörter":

Trattato dei ritmi volgari (entstanden kurz nach 1350): ...in questa parte ee [sic] da trattare de li moti confetti. Dove nota che questa forma de rithymi fi appellada moto confetto, imperciò che le parole sono confette con sentencie notabele, e belle. Et imperciò fi appellato moto, perchè l'omo se move a parlare: et imperciò fi appellado confetto, perchè lo ditto parlare ee sentencioso e laudabile; ben che alguni appellano li ditti moti confetti frottole, e male dicono, imperciò che le frottole sono compillade de parole grosse, e non fructuose. E può fir fatto lo moto confetto de versi de undexe sillabe, e septenarii, e quaternarii, e quinquenarii, e de ogni altra maynera a ben piaxere de l'omo... (ed. G. B. C. Giuliari, Bologna 1870, 161 f.).

Diese negative Wertung schlägt sich auch bei Francesco Landini im Madrigal *Musica son che mi dolgo piangendo* (2. Hälfte des 14. Jh.) nieder. So beklagt in der ersten Strophe die personifizierte Musik, daß intelligente Menschen ihre schöne Kunst zugunsten von Frottolen aufgeben und damit den Abschaum dem Guten vorziehen würden:

Musica son che mi dolgo, piangendo, / veder gli effetti miei dolci e perfetti / lasciar per frottol i vaghi intelletti. / Perché ignoranza e vizio ogn'uom costuma, / lasciasi 'l buon e pigliasi la schiuma (zit. nach: *Poesie mus. del Trecento*, hg. von G. Corsi, Bologna 1970, 129).

Ein Beleg für das Begriffswort in der Verwendung für eine Aneinanderreihung von zusammenhanglosen Sentenzen ist ein von L. Pulci nach 1480 geschriebenes Gedicht, dessen Textanfang „Io vo' dire una frottola" lautet. Es besteht aus 222 Versen und ist eine Art Flickgedicht (Centone), eine Folge von Sprüchen, zwischen denen keine logische Verbindung besteht (*Opere minori*, hg. von P. Orvieto, Mailand 1986, 31 ff.).

In diesem Sinne definiert eine Anmerkung des anon. Autors der *Proverbi del Farina* (vermutlich um 1482 verfaßt) „frotola" als eine Ansammlung von Sprichwörtern: „Brigata sel ue piaxe / de star a odire in pase / una opera molto bella / che *frotola* s'apella / e ciaschedun la serui / perche li son *tutti prouerbi*" (zit. nach: V. Cian, *„Motti" inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo*, Venedig 1888, 39 f.). Die Verbindung von frottola mit dem Wort „proverbio" (Sprichwort) wie auch mit dem Wort „motto" dokumentieren zwei Gedichte von O. da Sassoferrato: *Frottola de' motti* aus dem Werk *Pegasea* (Venedig 1538) und *Frottola de' proverbii e motti volgari* aus *La nova phenice* (Venedig 1538; zit. nach: E.-G. Ledos, *Frottola del re de Franza*, Rev. des langues romanes XXXVI, 1892, 508).

Daß für die Verwendung des Begriffs frottola in der hier in Rede stehenden Bedeutung ein bestimmter Textinhalt ausschlaggebend ist und nicht die Form, läßt sich an einem Brief P. Bembos erkennen. In seinem Schreiben vom 22. 5. 1525 an den Theatiner-Erzbischof F. Trofino erklärt er eine Canzone von Fr. Petrarca, die mit den Worten „Mai non vò più cantar, com' io solea" beginnt (*Canzoniere*, Nr. CV), als Frottola, da es sich hierbei um eine Ansammlung von verspottenden und allgemeinen Sentenzen in der Art von Sinnsprüchen ohne gemeinsamen Inhalt handele. Diese Art zu dichten „war in Gebrauch zu jener Zeit, und man nannte solche Canzonen Frottolen". Schließlich spricht Bembo noch von einem weiteren Gedicht, das Petrarca in diesem Fall selbst Frottola genannt habe (das Gedicht mit dem Textanfang „Di rider ho gran voglia", das nicht im *Canzoniere* steht, ist dem Brief angefügt):

Dico adunque che, quanto alla Canzone del Petrarca: *Mai non vo più cantar, com' io soleva*, io giudico che ella non abbia suggetto alcuno continuato per tutta essa, perciò che niuna materia può in tanto adagiarvisi, che a lei si possan dare convenevolmente tutti quei proverbi che vi sono. Ma tengo che ella sia fatta così per fare una canzon tutta di proverbi, senza dar loro alcun suggetto proprio, altro che questo, dico l'adunanza di loro medesima raccolta d'ogni maniera di motteggio e di sentenza che a guisa di Proverbio dire si possa. La qual cosa era in uso a que' tempi, e chiamavansi, questi cotali canzoni, Frottole. Nelle quali ben poteva il componente spargere e intrametter qualche motto ad alcun proposito del suo stato, ma non tutti, ché ciò non era il segno a cui si dirizzasse il pensier suo: ma era di compor la Frottola di qualunque mescolanza di cose che bene a dirsi gli venisser motteggiando. Perciò che il Petrarca medesimo ne fece un' altra pur di proverbi, ma più volgarmente ragunati, e più alla guisa di quelle de gli altri che ne componevano. E chiamolla Frottola egli stess<o> altresì (*Lettere*, hg. von E. Travi, Bologna 1990, Bd. II [1508-1528], 249).

(2) Seit 1336 ist der Ausdruck auch als Titel von Dichtungen politischen, satirischen und moralischen Inhalts belegt.

Diese Dichtungen sind zwar der Form nach gleich und weisen auch verschiedenste Versmaße und überwiegend einstrophige, lange Gebilde auf, doch unterscheiden sie sich im Blick auf den Inhalt der Texte und die Intention der Verfasser deutlich von den im letzten Abschn. angeführten Belegen. Diese Begriffsverwendung zielt auf ein satirisches oder auch moralisierendes Anprangern von als untragbar empfundenen politischen oder auch allgemein menschlichen Mißständen. Derartige Gedichte, die von ihren Verfassern Frottola genannt wurden, waren – vor allem, wenn der Inhalt von politischen Ereignissen handelt – häufig ausgesprochene Schmähschriften und Invektiven, deren Autoren teilweise mit empfindlichen Strafen rechnen mußten.

Diesen Gebrauch belegt wohl erstmals die politisch-satirische *Frottola ad Alessio Rinucci, ambasciadore de' Fiorentini a Mastino della Scala* von Fazio degli Uberti aus dem Jahre 1336, die mit den Worten „O tu che leggi" beginnt. Das Gedicht greift den florentinischen Gesandten A. Rinucci an, der nach Verona gekommen war, um aufgrund von Unstimmigkeiten zwischen Florenz und Verona mit Mastino della Scala zu verhandeln. Über den Autor schreibt F. Villani um 1400, er sei der erste gewesen, der wirklich sinnvoll in jener Art gedichtet habe, die man im Ital. „frottole" nenne:

Questi fu il primo, che in quel modo di dire, il quale i volgari chiamano frottole, mirabilmente e con gran senso usò (*Le vite d'uomini illustri fiorentini*, hg. von G. Mazzuchelli, Venedig 1747, LXXI).

Ein anderer Verfasser von politischen Gedichten mit der Bezeichnung Frottola ist Francesco di Vannozzo (um 1340 bis nach 1389). Eine seiner Dichtungen beginnt mit der Zeile „Perdonime ciascun s'io parlo troppo" und ist eine Schmährede gegen die Republik von Venedig während des zweiten Krieges gegen Chioggia; in den Versen 520 ff. spricht er von seinem Gedicht: „Però, frottola mia / per tutta Lombardia, / per Franza e per Soria, / fa che la conpagnia te ricognosca". Ferner gibt es von Francesco di Vannozzo ein *Frotula* genanntes politisches Gedicht mit den Anfangsworten „Ciascun sofista" (entstanden kurz vor 1386; *Le rime*, hg. von A. Medin, Bologna 1928, 137 ff. u. 232 ff.).

Doch frottola findet sich nicht nur als Benennung

von Gedichten zur politischen Propaganda, sondern auch als Titel von solchen, die in moralisierender Weise allgemeine menschliche Mißstände anprangern, wie beispielsweise die *Frottola di Franco sopra le nuove disposizioni del mondo mutate al male* (2. Hälfte des 14. Jh.) von Francesco Sacchetti; sie beginnt mit den Worten „O mondo immondo" und klagt Korruption und Habgier in Kirche, Staat und Gesellschaft an. Gleichfalls den schlimmen Zustand der Welt – diesmal in Form einer Klage über die vielen Kriege und lokalen Zwistigkeiten, die Italien und andere Länder ruinieren – kritisiert desselben Autors *Frottola fatta per la mala disposizione del mondo*; die erste Zeile lautet „Ohi, ohi, omoi" (*Il libro delle rime*, hg. von Fr. Brambilla Ageno, Florenz 1990, 389 ff. u. 495 ff.).

Eine Ausnahme innerhalb dieser Bezeichnungstradition bildet die *Frottola* von L. B. Alberti aus dem 15. Jh., die mit den Worten „Venite in danza, o gente amorosa" beginnt (*Rime e versioni poetiche*, hg. von G. Gorni, Mailand 1975, 77 ff.), da sie ein Preislied der Liebe darstellt.

Die Tatsache, daß die mit Frottola bezeichneten Gedichte als regierungsfeindliche Äußerungen angesehen und verfolgt wurden, belegt der Beschluß des Kriminalgerichtshofs der florentinischen Republik vom 16. 1. 1496, Girolamo Muzi wegen seiner als „frottola" bezeichneten Schmähschrift gegen Girolamo Savonarola (die erste Zeile dieses Gedichts lautet „O popolo ingrato") mit dem Entzug sämtlicher Ämter und Ehren sowie einer Geldbuße zu bestrafen:

Ieronimus olim ser Antonii Mariani Muzi preteritis diebus compilavit, fecit ac scripsit quandam frottolam inonestam, de qua frottola fecit et manu propria scripsit quatuor exempla... (zit. nach: L. Passerini, *Nuovi documenti che concernono a Frate Girolamo Savonarola...*, Giornale storico degli Arch. Toscani II, 1858, 80).

Eine weitere beleidigende Schmähschrift, die als Frottola bezeichnet ist, stammt von P. Aretino. Seine 795 Verse lange Dichtung mit dem Textbeginn „Pas vobis brigate" (zit. nach: S. Verhulst, *La frottola [XIV-XV sec.]: Aspetti della codificazione e proposte esegetiche*, Gent 1990, 104) aus Anlaß der Plünderung Roms durch die Truppen Karls V. im Jahr 1527 (geläufig als „Sacco di Roma") richtet sich gegen Papst Clemens VII., dem er dafür die Verantwortung zuweist; dieser Text ist vermutlich im selben Jahr entstanden.

(3) Seit dem Ende des 15. Jh. wird frottola für Gedichte unterschiedlicher Formen und Inhalte verwendet, wobei unklar ist, auf welche Gemeinsamkeit sich der Wortgebrauch gründet.

Im 15. und Anfang des 16. Jh. bezeichnet der Ausdruck häufig eine bestimmte Gedichtform, die ein Nachkomme der Ballata und verwandt bzw. teilweise identisch mit der Barzelletta ist. Sie besteht aus einer vierzeiligen Ripresa, einer Strophe mit sechs oder acht Versen und einem Refrain, in dem die Ripresa ganz oder teilweise wiederholt wird. Ein zweiter Typus besteht aus vierzeiligen Strophen und einer Ripresa. Diese beiden Gedichtformen, deren Inhalt sich überwiegend auf Liebe bezieht, wurden oft vertont (siehe unten, II. (1)).

Um eine der beiden genannten Arten handelt es sich wohl im Brief von G. del Carretto an Isabella d'Este, den er ihr zusammen mit einigen seiner für sie verfaßten Gedichte am 23. 3. 1496 geschickt hat:

Non me essendo concesso al presente ad puoter visitar la exzellentia vostra personalmente come è l'animo et desiderio mio, m'è parso far parte del debito visitarla cum questa et cum alchune mie rime... Per il che mando a la exzellentia vostra p. mes. lo vicario tri capituli, una oda vulgare, duy strambotti et due frottole (zit. nach: R. Renier, *Saggio di rime inedite di Galeotto del Carretto*, Giornale storico della letteratura ital. VI, 1885, 238, Anm. 1).

Auf den Umstand, daß Gedichte mit der Bezeichnung Frottola sich gut zur Vertonung eignen, verweist V. Colli, genannt Il Calmeta. Er mahnt diejenigen, die sich in „Stanzen, Barzelletten, Frottolen und anderen niederen Stilen üben wollen", sich nicht in besondere dichterische Feinheiten zu vertiefen; als Vorbilder empfiehlt er die Lektüre des *Orlando innamorato* von M. M. Boiardo (erster vollständiger Druck 1495), des *Morgante* (vollständig gedruckt 1483) von L. Pulci und der Frottolen des oben erwähnten del Carretto:

Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare (entstanden zu Beginn des 16. Jh.): Saranno alcuni altri i quali, dilettandosi d'arte di canto, disiderano col cantar, massimamente diminuito, gratificar la sua donna, e in quella musica parole amorose inferire. Costoro, non volendo più avanti di tale instituto procedere, circa le stanze, barzelette, frottole e altri pedestri stili deveno essercitarsi, e non fondarsi sopra arguzie e invenzioni, avendo ben per le mani *Morgante*, l'*Innamoramento d'Orlando*, le frottole di Galeotto del Carretto e simili altre composizioni... (*Prose e lettere ed. e inedite*, hg. von C. Grayson, Bologna 1959, 21).

Vereinzelt läßt sich Frottola auch als Titel von Stükken religiösen Inhalts nachweisen; so enthält beispielsweise das Werk *Parthenia* (Venedig 1539) des dichtenden Mönches B. Olimpo da Sassoferrato eine *Frottola a l'altissimo Iddio bellissima* und eine *Frottola alla madonna* (zit. nach: E.-G. Ledos, *Frottola del Re de Franza*, Rev. des langues romanes XXXVI, 1892, 510).

Ebenso wie der schon erwähnte V. Colli verbindet der Historiker und Humanist B. Varchi mit dem Ausdruck frottola einen niederen Stil, nämlich einen Stil des einfachen Volkes:

L'Ercolano. Dialogo (postum Florenz 1570): Ecco, per lasciare stare molte maniere di componimenti plebei, come son feste, rappresentazioni, frottole, disperati, rispetti, o barzellette e altri cotali, a qual sorte di componimenti si possono agguagliare le ballate, e massimamente le vestite? (*Opere*, hg. von A. Racheli, Bd. II, Triest 1859, 146).

Neben Liebesgedichten und religiösen Gedichten mit der Bezeichnung frottola gibt es auch Gedichte, die – möglicherweise in der Tradition der Frottola betitelten Spott- und Schmähgedichte des Trecento – scherzhaften und verspottenden Charakter haben. So berichtet Fr. Redi in einem Brief vom 22. 1. 1682 dem Jesuitenpater P. Segneri von einem Gedicht, das er zur Belustigung des Großherzogs verfaßt habe. Anlaß dazu habe der Marchese Cl. Vitelli gegeben, der nicht wollte, daß man im Vorzimmer einer Villa Feuer macht, weil er selbst zu dick und zu jung sei, um die Kälte zu spüren. Dieses Gedicht sei, so Redi, eine „frottola frottola frottolissima"; die Dreifachnennung des Wortes – die letzte Nennung sogar als Superlativ – läßt darauf schließen, daß für den Verfasser der verspottende Charakter dieses Scherzgedichts Voraussetzung für die Bezeichnung Frottola ist und daß er in seinem Gedicht genau diesen Charakter getroffen zu haben glaubt:

V. Reverenza mi dà la burla col domandarmi, che Poesia fu quella che feci sopra il Sig. Marchese Clemente Vitelli, che non voleva che nella Villa dell'Ambrogiana in quel gran freddo si accendesse il fuoco nell'anticamera, perchè egli grasso e giovanotto non lo sentiva. Feci quella frottola per far ridere il Granduca...: ma ella è una frottola frottola frottolissima... (*Opere*, Bd. V, Mailand 1811, 173).

II. Mit Beginn des 16. Jh. bezeichnet frottola eine LYRISCH-MUSIKALISCHE GATTUNG.

(1) Seit 1504 werden mit dem Ausdruck PSEUDO-VOLKSTÜMLICHE VOKALKOMPOSITIONEN ÜBERWIEGEND AMOURÖSEN INHALTS mit oder ohne Instrumentalbegleitung verknüpft.

Aufgrund der Tatsache, daß O. Petrucci zwischen 1504 und 1514 in Venedig elf Sammlungen von Kompositionen unter dem Titel Frottola veröffentlichte – das zehnte Buch gilt allerdings als verschollen –, läßt sich feststellen, daß die Blütezeit dieser so genannten Stücke in den ersten zwei Dezennien des 16. Jh. liegt. Petruccis Bezeichnungspraxis ist jedoch ambivalent. Denn zum einen faßt er darunter Kompositionen, deren zugrundeliegender Text die Gedichtform der Frottola aufweist (siehe oben, I. (3)). Diese Verwendung des Begriffswortes stellt bei Petrucci allerdings eher eine Ausnahme dar und findet sich nur in zwei seiner elf Frottolenbücher, für die kennzeichnend ist, daß im Titel neben Frottola auch andere Bezeichnungen für poetisch-mus. Gattungen aufgeführt sind:

Libro quarto: Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti. Et modo de cantar versi latini e capituli (Venedig 1505);
Frottole libro sexto: Frottole Sonetti Strambotti Ode. Justiniane (Venedig 1506).

Zum anderen und hauptsächlich erscheint in den übrigen Sammlungen Petruccis (*Frottole libro primo*, 1504, usw.) frottola als Oberbegriff für Kompositionen, in denen verschiedene lyrische Formen vertont sind, beispielsweise Strambotto, Oda, Capitolo, Sonett, Canzone; diese Gedichtformen erscheinen nicht im Titel.

Die letztgenannte Vorgehensweise, den Ausdruck Frottola als Oberbegriff zu benutzen, findet sich beinahe ausschließlich bei Petrucci; andere Verleger verwenden diesen Titel nur dann, wenn es sich tatsächlich um die entsprechende lyrische Gattung handelt:

Canzoni, sonetti, strambotti et frottole, libro tertio (A. Antico, Rom 1513);
Canzone Sonetti Strambotti e Frottole, Libro I (P. Sambonetti, Siena 1515).

Was Petrucci dazu bewogen hat, frottola als mus. Sammeltitel zu verwenden, ist nicht überliefert; vermutlich verwies der Ausdruck zu jener Zeit in Italien auf eine beliebte Gattung, so daß die Benennung aus kommerziellen Gründen erfolgt sein mag.

Besonders gefördert hat das zu Beginn des 16. Jh. offenkundig große Interesse an derartigen Kompositionen Isabella d'Este, die am Hof zu Mantua diese Gattung intensiv pflegte, indem sie viele Gedichte wie Barzelletten, Strambotti und Frottolen, deren vertonte Fassung man damals Frottola nannte, in Auftrag gab. So schreibt ihr der Marchese Fr. Acquaviva di Bitonto im Mai 1515, nachdem sie ihm neue Stücke von M. Cara geschickt hatte, daß die „froctuli et canczoni" ihm sehr gut gefallen:

Li froctuli et canczoni me ha mandato la Ill.ma S. V. ho receputo, li quali sono stati molto belli et delectevoli (zit. nach: A. Luzio u. R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, Giornale storico della letteratura ital. XL, 1902, 310).

Als Komponisten von Vokalmusik mit der Bezeichnung Frottola haben sich B. Tromboncino und M. Cara besonders hervorgetan. Ferner sind Kompositionen mit dem Titel Frottola beispielsweise von Fr. d'Ana, O. Antenoreo, Carpentras, L. Milanese und F. de Lurano überliefert.

Darüber hinaus ist der Titel Frottola auch in der Instrumentalmusik gebräuchlich. Hierbei handelt es sich jedoch um Bearbeitungen bereits veröffentlichter Vokalwerke für ein Instrument oder auch für eine Singstimme mit instrumentaler Begleitung:

Intabulatura de Lauto. Libro Quarto: Padoane diuerse. Calate a la spagnola. Calate a la taliana. Tastar de corde con li soi ricercar drietro. Frottole (Venedig 1508);
Frottole intabulate da sonare Organi, Libro I (Rom 1517);
Frottole de Misser Bortolomio Tromboncino et de Misser Marcheto Carra con tenori et bassi tabulati et con soprani in canto figurato per cantar et sonar col lauto (Venedig 1520).

Zum letzten Mal erscheint der Begriff als Bestandteil einer Sammlung von Vokalkompositionen bei V. Dorico in Rom im Jahr 1531: *Canzoni Frottole & Capitoli*. Danach kommt die mit diesem Begriff verknüpfte Kompositionsweise außer Gebrauch, da

sie anscheinend dem Geschmack der Zeit nicht mehr entsprach. Die Gattung mit dem Namen Frottola wurde von Madrigal, Villanella bzw. Villanesca und Villota verdrängt, zu deren Entwicklung sie beigetragen hatte, indem die anspruchsvolleren Kompositionen im Madrigal und die volkstümlicheren, einfacheren Kompositionen in Villanella und Villota aufgingen (vgl. beispielsweise G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York [2]1959, 165).

Das einzige bekannte Werk mit der Bezeichnung Frottola aus dem 20. Jh. stammt von E. Wellesz, der eine a cappella-Chorkomposition *Quant' è bella giovinezza* für Frauenstimmen (op. 59, um 1940) eine *Frottola* nennt und damit möglicherweise bewußt an die Tradition der oben in diesem Abschn. genannten Kompositionen des 16. Jh. anknüpft.

Daß der Terminus nicht nur in der mus. Praxis, sondern auch in musiktheor. Schriften bekannt und gebraucht war, belegt P. Aaron. Im *Trattato della natura e cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato* (Venedig 1525) führt er aus, daß bestimmte Regeln, wie der Schluß einer Komposition in einer bestimmten Tonart, ganz verschiedene Gattungen geistlicher und weltlicher Musik betreffen, darunter auch diejenige der Frottola:

Seguita adunque che la fine nelle positioni sopradette cioe A la mi re B fa ♮ mi & C sol fa ut è necessaria la quale in dui modi sara considerata, la prima quanto alla confinalita & la seconda rispetto alle differenze de gli seculorum, Per tanto se nella positione chiamata A la mi re termineranno alcuni canti, & che in essi canti non sia el segno del B molle tal fine sara commune al primo & secondo tuono rispetto alla confinalita, & anchora al terzo quanto alla differenza intendendo sempre di Messe, Motetti, Canzone, Frottole Strambotti, Madrigali Sonetti & Capitoli, pur che in essi sia el processo conueniente & atto alla confinalita, ouearamente differenza come seguitando intenderai (f. a l' f.).

Die Verknüpfung des Begriffs Frottola mit einem heiteren und unbeschwerten Charakter belegen die folgenden Zeilen aus dem Pastoraldrama *Mirzia. Favola boscareccia* (entstanden zwischen 1523 und 1528) von M. A. Epicuro, in denen das Singen von Canzonetten und Frottolen als Ausdruck von Freude der niedergeschlagenen Gemütsverfassung gegenübergestellt wird:

I. Akt, 4. Szene: Iersera insieme con Dameta e Clonico / cantando givi canzonette e frottole: / or languido ti veggio e melanconico (zit. nach: *I drammi e le poesie ital. e lat.*, hg. von A. Parente, Bari 1942, 57).

Vermutlich sind gerade dieser Charakter und der Umstand, daß es sich bei Liedern mit dem Titel Frottola hauptsächlich um Liebeslieder handelt, der Grund, weshalb der Ordensmann S. da Castiglione zur Rekreation des Gemüts jegliche Art von weltlichen Liedern, darunter auch solche, die „frottole" genannt werden, ablehnt und nur geistliche Musik gelten läßt. Zusätzlich verwirft er auch noch die Instrumente, auf denen die weltlichen Lieder begleitet werden, deren Erfindung er sogar dem Teufel zuschreibt und die nur dazu da seien, „die Menschen, die immer zum Bösen bereit sind, zu verleiten und aufzureizen":

Ricordi (Venedig 1560): Et io ui risponderò, che anzi uoglio che si diletti delli canti, & delli suoni, come ricreationi dignissime & honestissime; ma siano, li canti delli salmi, de gl'hinni, delli panegiri, & de gli altri canti, à laude & gloria di nostro Signor Dio, & delli suoi santi del cielo, & cosi delli suoni delli salteri, & de gli organi, li quali la santa Chiesa usa nelli sacri tempij alle celebratione, & alli diuini ufficij perche questi leuano la mente, & accendeno gli affetti nostri humani à laudare, & ringratiare Dio, come uero Christiano; ma non laudo già che si diletti, come molti altri gran Signori, li quali ad altro non attendono, che alli canti, delle frottole, delli strambotti, delle canzoni amorose, & inhoneste, & uane, ne de i suoni de i lauti, delle uiole, delle lire, & altri simili instrumenti trouati dalla uana sensualità, per non dire dal diauolo ...solamente per incitare, & irritare gli huomini sempre pron[t]i al male... (f. 31').

E. Bottrigari versteht den Ausdruck Frottola im Sinne eines „vulgärsprachlichen Volksliedes" synonym mit den Begriffen barzelletta und strambotto. Im Hinblick auf den Inhalt von Liedern mit dem Titel Barzelletta oder Frottola hat Bottrigari in zehn gedruckten Bänden mit Kompositionen (er meint damit wahrscheinlich die zehn überlieferten Frottolenbücher Petruccis) „einige burleske und lächerliche" und ferner solche gefunden, die er für Mascheraten hält; als Beispiele nennt er ein paar bekannte Mascheraten seiner Zeit. Da Bottrigari die Frottolenbücher Petruccis erwähnt, hat es den Anschein, daß er ebenso wie größtenteils Petrucci selbst den Terminus Frottola als Oberbegriff für verschiedene lyrisch-mus. Liedarten verwendet:

Trimerone de' Fondamenti Armonici overo 10 Essercitio Mus. (hs. Bologna 1599): *Alon[so]* Parmi pur di hauere inteso, che prima che Adriano, Verdelotto, o quegli altri ponessero in musica Compositioni italiane vi fussero certe Cantilene volgari titolate Frottole o Barzellette o Strambotti et Canzoni francesi anchora.
Annib[ale] Vi erano di certo. Et oltre i libri; che se ne troua hauere scritti à penna il S. C. H. B. sonuene dieci Volumetti, che parimente sono appresso di lui stampati, ha poco men di 100 annj. Tra le quai Barzellette, o Frottole ne sono alcune burlesche, et ridicolose, et alcune altre; che io tengo per Mascarate come quella de' Caldi arrosti, de' Seccatorj Villanj et de' Venditori de' Migliacci o tali, et tutte insomma à tre, ò à quattro vocj... (64 f.).

J. Florio unterstreicht im Engl. wie Bottrigari in mus. Hinsicht den volkstümlichen und ländlichen Charakter von Liedern mit dem Titel Frottola; als Gesichtspunkt der Lyrik – ob als Textgrundlage der Vertonung oder rein poetisch verstanden, läßt sich nicht eindeutig feststellen – hebt er den schalkhaften, burlesken Ton hervor:

Queen Anna's New World of Words (London 1611): *Fróttola*, a countrie song or roundelay, a wanton tale, or skeltonicall riming;
Frottoláre, to sing countrie songs or gigges, to tell wanton tales, to rime dogrell (198).

P. Cerone betont die Schlichtheit, die zur Komposition von Stücken mit der Bezeichnung „Frotola" nötig ist. Charakteristika der gemeinten Gattungen sind Leichtigkeit, Volkstümlichkeit sowie eine einfache Begleitung „à modo de Fabordon"; einen kunstfertigen und abwechslungsreichen Kontrapunkt lehnt er entschieden ab:

El Melopeo (Neapel 1613) XII, Cap. 19: Mas *las Frotolas y Estrambotes quieren las Consonancias mas vnidas, mas faciles, y mas populares: quieren ser ordenadas con cantares aldeanos y grosseros:* piden vnos acompañamientos simples y muy toscos: como es haziendo cantar las partes con cantares vnisonados à modo de Fabordon (693);
...assi digo que *las Chanzonetas y Frotolas compuestas con artificio y variedad de Contrapuntos, de los mesmos no son tenidas en precio, poco ni mucho...* (694).

Einer der seltenen Belege für die Verwendung des Terminus in Süditalien stammt von G. C. Cortese. In einer positiven Wertung („le cchiù belle" – „die schönsten") zählt er den Ausdruck Frottola gemeinsam mit Matinata und Villanella im Sinne volkstümlicher Lieder auf:

Viaggio di Parnaso (Neapel 1621), Canto quinto, Strophe 18, Verse 5–8: Venne po' no sciadone dellecato / Che fu cierto na cosa da Barone, / Fatto a Napole mio, de le cchiù belle / Frottole, matinate e billanelle (*Opere poetiche*, hg. von E. Malato, Bd. I, Rom 1967, 340).

Von da an verschwindet der Begriff nahezu völlig. Sind schon aus der Zeit seit dem 2. Drittel des 16. Jh. keine Stücke mit dem Titel Frottola mehr überliefert, so wird Anfang des 17. Jh. frottola auch nicht mehr in theor. Traktaten erwähnt. In den folgenden Jahrhunderten wird er nur noch vereinzelt reflektiert. So verbindet R. G. Kiesewetter beispielsweise mit dem Begriff keine positive Konnotation wie Cortese. Im Gegensatz zu den „berühmtesten niederländischen... Meistern" hätten die Italiener lediglich Stücke mit dem Titel „*Frottole*" komponiert, die Kiesewetter als „ein triviales, spasshaftes Lied, oder einen Gassenhauer" definiert. Beweis für die seiner Auffassung nach mangelnde Qualität dieser Kompositionen sei die Tatsache, daß die Namen der betreffenden Komponisten in späterer Zeit nicht mehr bekannt gewesen seien:

Schicksale u. Beschaffenheit d. weltlichen Gesanges (Wien 1841): Während P e t r u c c i seit Eröffnung seiner Notendruckerei (1502), mit der Herausgabe zahlreicher Werke, auch schon solcher der ernstesten Gattung (Messen und Motetten) von den berühmtesten niederländischen, oder aus deren Schule hervorgegangenen „oltremontanischen" Meistern beschäftiget war, hatten seine Landsleute seinen Pressen noch nichts Besseres zu bieten, als eine Gattung vierstimmiger Gesänge unter dem anspruchslosen (jedenfalls sehr treffenden) Titel „*Frottole,*" was soviel als ein triviales, spasshaftes Lied, oder einen Gassenhauer bedeutet. Sie waren das Machwerk einer grossen Anzahl angehender Contrapunctisten, die, wie es glaublich, dergleichen auf Bestellung des industriosen Verlegers liefer-ten: kaum einer ihrer Namen ist später in der Litteratur der italienischen Musik wieder aufgetaucht (15).

H. Riemann übersetzt „*Frottole*" irrtümlicherweise mit „Früchtchen" und siedelt den Begriff – da es sich hierbei um ein „veredeltes italienisches Volkslied" handele – zwischen dem kunstvollen Madrigal und den ganz schlichten Liedern Villanella und Villota an:

RiemannL (Lpz. 1882): *F r o t t o l e* (ital., „Früchtchen"), eine Art veredelter italienischer Volkslieder im 16. Jahrh., zwischen dem künstlichen Madrigal und den allzu einfach harmonisierten, Note gegen Note gesetzten Villanellen und Villoten die Mitte haltend (276 b).

(2) Vereinzelt benennt frottola auch eine entsprechende Vokalkomposition als MUSIKALISCHE EINLAGE IN VERSCHIEDENEN SZENISCHEN DARSTELLUNGEN.
So begegnen Stücke mit diesem Titel gelegentlich im Genre der Sacra rappresentazione, und zwar als Prolog sowie teilweise in Dialogform. Dabei kam es wohl eher selten vor, daß ein solches Stück gesungen wurde. Beim dialogischen Prolog der anon. *Rappresentazione di Abramo e Agar* (entstanden Ende des 15. Jh., publ. in Florenz vermutlich zu Beginn des 16. Jh.), der später als *Frottola d'un padre che aveva due figliuoli* gedruckt wurde (siehe A. D'Ancona, *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV e XVI*, Bd. I, Florenz 1872, 1 f.), scheint dies der Fall zu sein; B. Becherini merkt an, daß das Stück an Stelle eines gesprochenen Prologs mit Gesang vorgetragen worden sei (*La musica nelle „Sacre rappresentazioni" Fiorentine*, RMI LIII, 1951, 194, Anm. 3).
Auch im Bereich der Commedia dell'arte lassen sich einzelne Stücke mit der Bezeichnung Frottola nachweisen. Da es bei den gedruckten Texten gelegentlich Darstellungen von musizierenden Personen gibt, kann man davon ausgehen, daß zumindest einige der Frottola genannten Einlagen mit Gesang und Instrumentalbegleitung vorgetragen wurden. Dazu gehören beispielsweise die *Frottole nuoue de Lazaro da Cruzola. Con vna Barzelletta, & alcune Stanze alla Schiauonescha & due Barzellette alla Bergamascha. Cosa da Ridere* (o. O. 1547; zit. nach V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte*, Bd. I, Florenz 1957, 313) und die *Frottola noua tu mandare col bo / calon: con altri sonetti alla bargamascha: & fa / la danza / Zan Piero* aus dem 16. Jh. (o. O. o. J.; ibid., 317).
Mitunter erscheint der Ausdruck auch im Rahmen von Theateraufführungen. So wurde anläßlich der Feierlichkeiten zur Hochzeit von Lucrezia Borgia und Don Alfonso d'Este am 8. 2. 1502 die Komödie *Casina* von Plautus aufgeführt, in deren erstem Akt es heißt: „venne una musica di barbari mantuani, che cantò una frotola di speranza" (zit. nach: *I diarii di Marino Sanuto*, Bd. IV [1501–1503], ed. N. Barozzi, Venedig 1880, 229).
Auch Einlagen innerhalb eines Intermediums tragen gelegentlich die Bezeichnung Frottola. So in einer Tragödie von J. del Legname aus Treviso (hs. 1517), in der am Ende des ersten Aktes ein vierstimmiges Ensemble aus zwei Männer- und zwei Frauenstim-

men die *Frottola, Viva ognun chi siegue Amore in felice et lieto stato* singt. Ebenso wurde zwischen dem zweiten und dritten Akt die *Frottola, Tuto vince el fiero amore* vorgetragen (zit. nach: W. H. Rubsamen 1943, 32).

Lit.: R. SCHWARTZ, Die Frottole im 15. Jh., VfMw II, 1886, 427–466; KN. JEPPESEN, Die ital. Orgelmusik am Anfang d. Cinquecento, Kopenhagen 1943; DERS., La frottola, Århus 1968–1970; W. H. RUBSAMEN, Lit. Sources of Secular Music in Italy (ca. 1500), Berkeley u. Los Angeles 1943; A. EINSTEIN, The Ital. Madrigal, Bd. I, Princeton 1949; W. OSTHOFF, Theatergesang u. darstellende Musik in d. ital. Renaissance, Tutzing 1969; S. VERHULST, La frottola (XIV–XV sec.): Aspetti della codificazione e proposte esegetiche, Gent 1990; A. PANCHERI, „Col suon chioccio". Per una frottola ‚dispersa' attribuibile a Francesco Petrarca, Padua 1993.

Frauke Schmitz-Gropengießer,
Freiburg i. Br. 1996

Fuga / Fuge

lat. fuga (griech. φυγή), Nominalform von fugere (griech. φεύγω, [ent-]fliehen), während fugare, in die Flucht schlagen, verjagen, ins Exil schicken, dahineilen lassen, forttreiben, wiederum von fuga abgeleitet ist; fuga, im engeren Sinne (eines Weggehens) eigentlich Fliehen, Flucht, Entweichen (metonymisch: Flüchtling) und besonders Flucht aus dem Vaterland, Landesflucht, Verbannung (metonymisch: Verbannungs-, Zufluchtsort), übertragen Scheu, Abneigung; im erweiterten Sinne schneller Lauf, Schnelligkeit, Behendigkeit, übertragen Eile; mittellat. außerdem Jagd, Jagdrecht, vgl. Wendungen wie „fuga venatoria" (1200; vgl. *Recueil des actes de Philippe Auguste...*, Bd. II, Paris 1943, 199: 18) oder schon früher „fugationes... ad fugandum" (wahrscheinlich 1131–33; vgl. F. Liebermann, *Die Gesetze d. Angelsachsen* I, Halle 1903, 526);
ital. fuga, gelegentlich fugha; letztere Schreibweise „geschiehet ohne Zweiffel darum: den *Pluralem*, (welcher *Fughe* heisset) desto besser zu *formi*ren, und zu verhindern, daß er nicht unrecht möge ausgesprochen werden", wie das WaltherL (Lpz. 1732, 265 b) in Abhängigkeit vom BrossardD (Paris [1703] ²1705, 27) formuliert;
engl. fuge (Th. Morley 1597), neben singulären Belegen für fuga (Ch. Butler 1636) und feuge (J. Gregory um 1646, laut OxfordD ²1989, VI, 243 b) ausschließlich verwendet bis ins 18. Jh., wohingegen fugue (sonst bloß als Fachausdruck der Psychologie bekannt) in der 2. Hälfte des 17. Jh. noch selten ist (J. Milton 1667) und erst seit den 1730er Jahren (J. Pepusch 1731) dominiert;
franz. fugue (Ph. de Marnix vor 1598), singulär auch fuge (S. de Caus 1615);
dtsch. Fuge; im Vergleich zum lat. Fremdwort fuga, das vom frühen 16. Jh. an (neben fug, etwa H. Gerle 1532) belegt ist und bis in die 1. Hälfte des 18. Jh. überwiegt, ist Fuge seit 1619 (M. Praetorius) bis zur Jahrhundertmitte nur gelegentlich nachzuweisen und gilt ungefähr seit dem WaltherL 1732 als den fremdsprachigen Äquivalenten gegenüber eigenständiger Terminus technicus im Dtsch.; der Plural Fugen hinwieder ist spätestens seit 1532 (M. Agricola) geläufig.
Außer Komposita mit den genannten Ausdrücken (wie fuga simplex, fugue grave, Doppelfuge) kennt die mus. Begriffssprache:
ital. fugato (Partizip Perfekt von fugare, vom 16. Jh. an rein attributiv gebraucht), als autonomer Begriff in der Bedeutung ‚fugenähnlich' oder ‚-artig', ‚fugiert', seit 1760 (G. Antoniotto) zunächst als Adjektiv, später auch in substantivierter Form, eingedeutscht als (das) Fugato;
ital. fughetta (Dim. zu fuga), seit dem frühen 17. Jh. (vgl. A. Agazzari 1607), angeblich auch Fuglietta (Mendel/ReißmannL 1874), dtsch. Fug[h]ette, kleine Fuge (etwa G. Ph. Telemann 1731, R. Schumann op. 68, Nr. 40), Fugettel (AnderschW 1829), franz. fuguette, engl. fughetta.

I. Als wesensmäßig der mus. Polyphonie zugehörender Begriff impliziert fuga allgemein die BEZIEHUNG MINDESTENS ZWEIER STIMMEN ZUEINANDER; der Terminus wird gleichwohl auch auf mus. Sinneinheiten in einer einzigen Stimme übertragen (vgl. IV. (5)).
(1) Die jeweiligen Begriffsbestimmungen sind vorwiegend durch den VERWEIS AUF DEN UMGANGSSPRACHLICHEN WORTGEBRAUCH geprägt.
(2) Mitunter wird das DEUTSCHE BEGRIFFSWORT FUGE ALS ABLEITUNG VON FÜGEN verstanden.

II. Seit den frühen 1320er Jahren ist der Ausdruck fuga im Zusammenhang mit dem KOMPOSITIONSVERFAHREN DES KANONS nachzuweisen.
(1) Erste Belege für fuga oder andere Vokabeln derselben Wortfamilie bei Jacobus Leod. wie in entsprechenden Canones lassen darauf schließen, daß es sich bei fuga ursprünglich um eine ÜBERTRAGUNG VON FRANZÖSISCH CHASSE ins Lateinische handelt.
(2) Wesentliches Moment der fuga-Definition von J. Tinctoris (1472/73) ist die IDENTITÄT DER STIMMEN.

III. In Anbetracht des im späten 15. Jh. sich ausbreitenden sogenannten durchimitierenden Stils erweitert B. Ramis de Pareja (1482) fuga zum BEGRIFF FÜR IMITATION ÜBERHAUPT.

IV. Als Reaktion darauf schränkt G. Zarlino (1558) die Bedeutung dieses Ausdrucks wieder ein und etabliert fuga als SATZTECHNISCHEN TERMINUS FÜR BESTIMMTE KONTRAPUNKTISCH-IMITATORISCHE DURCHFÜHRUNGEN einer zugrundeliegenden kompos. Sinneinheit.
(1) Bei Zarlino ist fuga durch die EXAKTHEIT (HINSICHTLICH DER DIASTEMATISCHEN WIEDERHOLUNG) UND INFOLGEDESSEN EINE PERFEKTE KONSONANZ ALS EINSATZINTERVALL für die nachfolgende Stimme charakterisiert.
(2) Dieser Begriff wird bis ins 18. Jh. in allerdings modifizierter Form tradiert: denn die genannten ZARLINOSCHEN KRITERIEN VERLIEREN FÜR DEN FUGA-BEGRIFF AN SICH IHRE KONSTITUTIVE BEDEUTUNG und betreffen nur noch besondere Fuga-Bezeichnungen aufgrund der Einbeziehung des Imitationsbegriffs einerseits und der Ausweitung des Ausdrucks fuga legata auf alle Intervallkanons andererseits.

(3) Insbesondere in außer-ital. Sprachräumen umfaßt der (von Zarlino herrührende) kontrapunktische Begriff fuga seit dem ausgehenden 16. Jh. AUCH UNGENAUERE WIEDERHOLUNGSARTEN, während die Dichotomie gebunden — frei (für die unterschiedliche Wiederholungslänge) zumeist beibehalten wird.
(4) Spezifisch für die dtsch. Musiktheorie ist das Auftreten von fuga als FIGURBEGRIFF.
(5) Fuga bezieht sich im 17. Jh. ebenfalls auf den solch EINER DURCHFÜHRUNG ZUGRUNDELIEGENDEN SOGGETTO ALLEIN.

V. Aus der satztechnischen Bezeichnung fuga sciolta erwächst um 1600 der ‚moderne' Fugenbegriff für eine durch kontrapunktisch-imitatorische Durchführung(en) einer oder mehrerer Sinneinheiten gebildete und auf Realstimmigkeit beruhende KOMPOSITIONSFORM.
(1) Diesen Wandel markieren eine GLEICHSETZUNG DES SINGULARS FUGA MIT BEREITS GÄNGIGEN SATZBEZEICHNUNGEN SOWIE DESSEN EINFACHE ÜBERTRAGUNG AUF ENTSPRECHENDE STÜCKE, denen mehrere derartige Durchführungen zugrundeliegen.
(2) In theoretischen Erörterungen erhält der Begriff Fuge ERST ALLMÄHLICH DEUTLICHE KONTUREN. (a) Seine Bedeutung reduziert sich vorerst auf das EIGENTÜMLICHE VERHÄLTNIS VON AUFSTELLUNG (DUX) UND BEANTWORTUNG (COMES) DES THEMAS. (b) In den 1720/30er Jahren werden erste Versuche einer BEGRIFFLICHEN ABGRENZUNG ZU IMITATION UND KANON unternommen. (c) Frühe Bestimmungen von Fuge enthalten nur VAGE AUSSAGEN ÜBER DEN FORMALEN AUFBAU eines solchen Stückes.
(3) Innerhalb eines umfassenderen Imitationsbegriffs angesiedelt, ist Fuge bei Fr. W. Marpurg (1753) durch insgesamt FÜNF BESTANDTEILE UND (FORMAL GESEHEN) EINE UNBESTIMMTE ANZAHL VON DURCHFÜHRUNGEN gekennzeichnet. Allenfalls geringfügig verändert, dient diese Definition als Ausgangspunkt späterer Erklärungen.
(4) Dagegen abgesetzt konstituiert G. B. Martini in den 1760/70er Jahren den Begriff Fuge in einer DREIGLIEDERUNG GEMÄSS DER JEWEILIGEN BEANTWORTUNG DES THEMAS.

VI. Charakteristisch für Fuge insgesamt vom späten 18. Jh. an sind verschiedentliche Bemühungen um eine NEUBESTIMMUNG DER BEDEUTUNG in Form einer Erweiterung wie auch Einengung.

VII. Ansonsten läßt sich im 19. und 20. Jh. eine WEITGEHENDE STAGNATION DER FUGENTHEORIE beobachten, wovon sowohl diverse Definitionen von Fuge selbst als auch bestimmte Begriffskonstanten zeugen.

(1) Gerade Fuge steht paradigmatisch für eine MUSIKALISCH-KOMPOSITORISCHE VERWIRKLICHUNG VON EINHEIT UND MANNIGFALTIGKEIT.
(2) Vielfach eignet Begriffsbestimmungen von Fuge in kompositionsästhetischer Hinsicht eine BESONDERE HOCHSCHÄTZUNG, bezogen auf die gesamte artifizielle Musik gleichermaßen wie eingeschränkt auf Polyphonie oder Imitation.
(3) Im Kontext einer mus. Formenlehre stellt auch Fuge primär eine SPEZIFISCHE FORM vor. (a) Die Begriffserklärungen werden dabei zunehmend von der Prämisse einer DREITEILIGKEIT beherrscht. (b) Gegen eine solche Verabsolutierung wird eingewendet, daß Fuge KEIN STARRES UND ALLGEMEINGÜLTIGES FORMSCHEMA beinhalte.
(4) Im 20. Jh. bedeutet Fuge weniger eine Form als vielmehr eine KOMPOSITORISCHE TECHNIK, TEXTUR ODER STIL.

VIII. Der mus. Begriff Fuge geht wiederum ALS METAPHER IN NICHT-MUSIKSPEZIFISCHE BEREICHE wie die Bildungssprache, Literatur oder Malerei ein.

I. Als wesensmäßig der mus. Polyphonie zugehörender Begriff impliziert fuga allgemein die BEZIEHUNG MINDESTENS ZWEIER STIMMEN ZUEINANDER, die in gewisser Weise identisch sind und nacheinander einsetzen, in speziellen Fällen auch gleichzeitig beginnen können. Gleichwohl wird fuga ebenso auf mus. Sinneinheiten in einer einzigen Stimme übertragen (vgl. unten, IV. (5)).
Das Verhältnis von vorausgehender und nachfolgender Stimme zueinander, die einem heutigen terminologischen Usus gemäß im folgenden mit Dux und Comes bezeichnet werden (→ *Dux — comes* III. (3)), gilt dabei entweder für eine ganze Kompos. oder nur für einen bestimmten Abschnitt.

(1) In Zusammenhang mit dieser Implikation werden die mit fuga bzw. entsprechenden anderssprachigen Äquivalenten bezeichneten mus. Gebilde als Flucht oder Jagd verschiedener Stimmen verstanden, womit die jeweiligen Begriffsbestimmungen vorwiegend durch den VERWEIS AUF DEN UMGANGSSPRACHLICHEN WORTGEBRAUCH des lat. Substantivs geprägt sind; zur abweichenden Etymologie des dtsch. Fuge von fügen vgl. unten, I. (2).
Abgesehen von J. Avianius' Erklärung, die nicht auf die zugrundeliegenden lat. Verbformen fugere und fugare rekurriert und derzufolge „der Name (fuga) von der Ähnlichkeit der denselben Weg durchlaufenden (Stimmen) herzurühren scheint" —

Isagoge in libros Musicæ Poeticæ (Erfurt 1581): Nomen videtur factum à similitudine eandem vium decurrentium (f. D); ähnlich A. Berardi 1687 (zit. unten, IV. (3)) —,

führen Theoretiker zunächst jeweils nur eines der beiden Verben als Ursprung des Substantivs fuga an und kombinieren erst im 18. Jh. beide Wortableitungen. Die Benennung fuga begründen diese Autoren einerseits damit, daß eine Stimme der anderen vorausgeht und der nachfolgenden zu entfliehen (fugere) scheint. Andererseits wird auf fugare verwiesen, weil die (von Aaron mit fugatio, dem Verbalsubstantiv zu fugare, bezeichnete) Satztechnik die durch den Dux vorgestellten Töne gleichsam im Nachfolgen in die Flucht zu schlagen scheint bzw. — ausgehend wohl von Nucius, auf den auch die gängige Formel „(fuga) à fugando" zurückgeht — weil eine Stimme die andere in die Flucht schlägt; im letzteren Fall orientiert man sich (wie explizit Marx) aber eher an der mittellat. Bedeutung von fuga im Sinne einer Jagd:

P. Aaron, *De inst. harmonica* (Bologna 1516) III, 52: Est autem ideo dicta imitatio/ siue fugatio: quia subsequens: uel antecedens præcedentis uoces partis/ uel subsequentis easdem nomine/ sed locis diuersas repetit: & uel quasi imitando pronunciat/ uel quasi subsequendo fugare uidetur (56);
J. Magirus, *Ars musica* (Ffm. 1611): Fuga est, cum voci præcinenti voces post tactus aliæ plures, aliæ pauciores, simili sono succinunt, ut vocum altera alteri qui præire, eamque; insequentem fugere videatur: Vnde & Fuga appellata est (116);
P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613): Se dize Fuga a fugiendo, *y ansi Fuga quiere dezir huyda*, esto es que vna voz va huyendo, y otra voz va tras ella siguiendola... (766);
J. Nucius, *Musices poeticae* (Neisse 1613): [Fugæ] Dictæ sunt autem à fugando, quia vox vocem fugat... (f. G'); ähnlich bei N. Gengenbach (*Musica nova, Newe Singekunst*, Lpz. 1626, 136), im WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Fugha*, 265 b: „Hat den Nahmen *à fugando*; weil eine Stimme die andere gleichsam jaget") sowie mit dem Einschub „propter similitudinem notularum" bei J. Thuringus (*Opusculum bipartitum*, Bln 1624, 102) und J. A. Herbst (*Musica Poëtica*, Nürnberg 1643, 88);
S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615): ...cela se nomme Fuge, mot tiré du Latin fuga, cest à dire fuite; & ce d'autant que l'une partie allant deuant l'autre, il semble qu'elle fuye (II, 9);
Chr. Simpson, *The Principles of Pract. Musick* (1665), 2. Auflage als *A Compendium of Pract. Musick* (London [1667] ³1678): ...the Leading Parts still flying before those that follow; and from thence it hath its name *Fuga* or Fuge (104);
J. J. Fux, *Gradus ad parnassum* (Wien 1725): Fugam à *fugere*, ac *fugare*, dictam complures haud aspernandi Auctores affirmant... (143);
Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753): Das Wort *Fuge*, welches vom Herrn Legationsrath *von Mattheson* gar füglich durch *Wechselgesang* gegeben wird, wird von einigen musikalischen Wortforschern von *fugare, jagen*, (weil eine Stimme gleichsam die andere jagt) von andern von *fugere, fliehen*, weil gleichsam die eine Stimme vor der andern flieht, hergeleitet (17);
A. B. Marx, Art. *Fuge*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Der Name leitet sich von dem lat. *fuga* ab — die Flucht; er bezeichnet uns... eine Flucht belebt und gedrängt miteinander dahinziehender Stimmen. Noch bezeichnender ist der mittelaltrige Begriff von *fuga* — Jagd, also eine Jagd von Stimmen (80); vgl. BernsdorfL II (Dresden 1857, Art. *Fuge*, 65).

Diese Etymologie von fugare oder fugere gilt selbst in Deutschland überwiegend als die einzig richtige; dabei wird zuweilen ein ganz bestimmter Aspekt der Flucht akzentuiert, und zwar das Rasche, Lebhafte:

Chr. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik d. Tonkunst*, hg. von L. Schubart (Wien 1806), *Von d. mus. Kunstwörtern*: *Fuge*, hat ihren Nahmen von der raschen, durch einander jagenden Bewegung dieses Tonstücks (357);
GrimmW IV, I, 1 (Lpz. 1878), Art. *Fuge*: doch scheint die benennung ursprünglich auf das rasche, lebhafte, gleichsam fluchtähnliche des tonstücks zu gehn (381).

Andere Autoren wiederum bezweifeln — auch ohne daß die alternative Rückführung auf fügen zur Sprache käme — die Gültigkeit jener Herleitung, die J. A. André sogar als „unrichtige Etymologie" deklariert (*Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 3, Offenbach 1843, 3, Anm. 6):

J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Compos.* (Lpz. 1790): Sie [sc. die Fuge] heißt vielleicht deswegen *Fuga*, weil eine Stimme vor der andern gleichsam flieht... (171);
HäuserL (Meissen [1828] ²1833), Art. *Fuge*: ...von den meisten Theoretikern abgeleitet vom lat. *fugare*, jagen, oder von *fugere*, fliehen, weil eine Stimme die andere jagt oder eine vor der andern flieht... Aber wie ist man darauf gekommen? Die Stimmen fliehen ja nicht und jagen sich nicht in der Fuge, sondern versammeln und fügen sich zu einander; und eben, weil sie sich in einander fügen, weil das Thema in jeder Stimme fest eingefugt ist, mögen wir Deutsche diese Compositionsart eine Fuge genannt haben (I, 159; die 1. Auflage nennt einzig die Ableitung von fugare oder fugere); vgl. GathyL (Hbg ²1840, Art. *Fuge*, 146 a) u. PaulL (Lpz. 1873, Art. *Fuge*, I, 341);
J. Habert, *Beitr. zur Lehre von d. mus. Kompos.* (Lpz. 1899): Der Name wird abgeleitet von *fugere* und *fugare*, oder von *Fuga*, Flucht, warum, ist schwer zu verstehen, denn der Nachsatz ist eine Nachahmung des Hauptsatzes; welcher von beiden ist denn der fliehende, oder der jagende? (IV, 115);
BakerD (New York u. London [1895] ²1923), Art. *Fugue*: The word fugue is presumably derived from the Latin *fuga*, a flight... (79 a).

*

Exkurs 1: Offenbar eher in Anspielung auf die umgangssprachliche Bedeutung ‚(ent)fliehend', ‚Flucht' als in direktem Zusammenhang mit den im folgenden dargestellten Verwendungsweisen des engl. fug(u)e bzw. fug(u)ing

bezeichnen die Komposita fugue tune oder fuguing tune, seit Lowens 1953 heute meistens in der am älteren „fuge" orientierten Schreibweise fuge tune oder fuging tune, anglo-amerikanische Psalmmelodien seit der zweiten Hälfte des 18. Jh., wobei auf einen homophonen Abschnitt mit abschließender Kadenz ein freier (und wenig kunstvoller) imitatorischer Einsatz aller Stimmen nacheinander erfolgt. Anscheinend von W. Billing und anderen frühen amerikanischen Komponisten des 18. Jh. gebraucht, begegnet der Begriff vermehrt in der neueren angelsächsischen Musikwissenschaft.

Lit.: HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. Fugue-tune, fuguing piece; I. LOWENS, The Origins of the American Fuging Tune, JAMS VI, 1953; P. GRANT, Handbook of Music Terms, Metuchen, N. J. 1967, Art. fuguing-tune; B. J. OWEN, Art. Fuge tune, fuging tune, HarvardD, Cambridge, Mass. ²1969; R. CRAWFORD, Art. Fuging-tune, New GroveD VII, London 1980; N. TEMPERLEY u. CH. G. MANNS, Fuging Tunes in the Eighteenth Cent., Detroit Studies in Music Bibliography XLIX, Detroit 1983; New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986, Art. Fuging tune, fuge tune.

*

Exkurs 2: Mit demselben Bezug auf die gemeinsprachliche Verwendung (im Sinne von ‚entfliehen' und namentlich ‚vermeiden') lassen sich die entsprechenden ital. Verb- und Adjektivformen aus der Wortfamilie von fugere seit der Mitte des 16. Jh. in Verbindung mit dem Kadenzbegriff nachweisen; mit Formulierungen wie „cadentie che fuggano la sua conclusione" (N. Vicentino, *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, 54' f.), „fuggir la Cadenza" (G. Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 225 f.) oder „cadenza sfuggita" (A. Banchieri, *Cartella mvs.*, Venedig 1614, 100 u. 143; BrossardD, Paris ²1705, 111) werden unvollkommene, nur vorgetäuschte Schlußbildungen angezeigt, die nicht im Unisonus oder der Oktave enden, sondern bei denen der Kadenzvorgang zwar eingeleitet, die Kadenz aber buchstäblich geflohen bzw. gemieden wird (→ *Kadenz* I. (2)(e)). Während eine solche Schlußbildung im Franz. gemeinhin „cadence rompue" heißt (mithin als abgebrochene oder aufgehaltene begriffen wird), werden im Dtsch. die genannten ital. Ausdrücke wörtlich mit „Ausfliehen der Cadenz" (J. A. Scheibe, *Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 478) oder „fliehender Tonschluß" (Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 112) wiedergegeben, später auch mit „Betrugschluß" (AnderschW, Bln 1829, 61) bzw. „Trugschluß" (GathyL, Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835, 3 a) gleichgesetzt.

*

(2) Konträr zur üblichen Rückführung auf das lat. fuga wird offensichtlich seit dem späten 17. Jh. mitunter das DEUTSCHE BEGRIFFSWORT FUGE ALS ABLEITUNG VON FÜGEN verstanden, um somit das (kunstvoll) Zusammengefügte der einzelnen Stimmen als charakteristische Eigenschaft der damals weitgehend entwickelten ‚modernen' Fugenform besonders hervorzuheben. Der eigentliche Anlaß für das Begriffswort fuga, nämlich um buchstäblich zu benennen, daß eine (nachfolgende) Stimme die andere (vorausgehende) jagt bzw. diese vor jener flieht, scheint dagegen obsolet geworden oder zumindest verblaßt zu sein.

Diese allein dem dtsch. Sprachraum eigentümliche Etymologie, die dadurch begünstigt worden sein mag, daß im Dtsch. ein allgemeinsprachlicher Ausdruck Fuge bereits existierte (vgl. unten, Exkurs) und sich dessen Bedeutung kurzerhand auf den mus. Terminus Fuge übertragen ließ, erwähnt erstmals J. Beer gegen Ende des 17. Jh.; fraglich bleibt, ob ihm dabei Ahles Definition von fuga als „Zusammenfügung" vor Augen stand und inwieweit diese wiederum von M. Praetorius' Begriff des Ineinandergefügten und -geflochtenen (zit. unten, V. (1)) geleitet worden ist:

J. R. Ahle, *Brevis & perspicua introductio in artem musicam. Das ist: Kurtze u. doch deutliche Anleitung zu der... Singe-Kunst* (Mühlhausen 1673): *Fuga*, eine künstliche Zusammenfügung des Gesanges/ da eine Stimme der andern *in Unisono Quarta, Quinta oder Octava* nachgehet (f. B 8); hiervon abhängig J. C. Lange, *Methodus nova & perspicua in artem musicam...* (Hildesheim 1688, 51).

Jedenfalls muß es sich bei dieser Etymologie um keinen seinerzeit ungewöhnlichen Usus gehandelt haben, wenn Beer das Cap. XXIX seiner in den 1690er Jahren verfaßten *Mus. Discurse* (Nürnberg 1719) der Frage widmet: „Ob das Wort *fuga* herkomme von der Flucht/ oder vom Teutschen Wörtlein/ fügen?" Beide Möglichkeiten miteinander kontrastierend, gibt Beer der herkömmlichen Ableitung von lat. fuga eindeutig den Vorzug. Nicht weiter namhaft gemachte Autoren würden zwar die Abstammung des Ausdrucks fuga/Fuge vom dtsch. fügen damit begründen, daß alles genau geordnet sei und die Stimmeneinsätze deutlich zu geschehen hätten. Doch seien diese Aspekte nichts Spezifisches der Fugen, sondern träfen auf alle Kompositionsformen zu; denn gebe man jenen Autoren recht, würde das letztlich bedeuten, daß alle Kompositionsarten Fugen genannt werden müßten:

Die andern meinen/ weil in dem Fugen alles so gar genau *ordinirt*/ und der Eingang so gar *articulat* geschehen muß/ das Wörtlein käme her vom fügen/ indem sich in einer Fuge alles so gar genau auf einander und eine Stimme sich in die andere füget. Aber/ wann diesen letzteren solle gefolget/ oder ihrer *ration* Raum gegeben werden/ so würde man zugleich alle *concentus musicos* zur Fuge machen/ weilen sich in denenselben eben so wol die Stimmen ordentlich fügen/ und eine sich in die andere schicken und fügen muß (104); ähnlich in Beers ungefähr zur gleichen Zeit geschriebener *Schola Phonologica* (unveröff.; Orig. in Lpz., Musikbibl.), Cap. XXXIII: *Fuga*, oder das Wörtlein *fuge*, *deduci*ren ihrer etliche von den *Verbo Fugen*: Weil sie sich auf das allerfüglichste zusammenfügen, und gleich einem zusammengeleimten Brethe aufeinanderschicken soll (76').

Ohne daß der Name Beers erwähnt würde, wird seit

dem frühen 19. Jh. des öfteren Fuge-Bestimmungen diese Etymologie von fügen zugrundegelegt (mit ganz vereinzelten Belegen noch im 20. Jh).; da sich eine solche Herleitung in der Musiktheorie des 18. Jh. (bis auf Beers kritische Äußerungen) bisher nicht belegen läßt, bleibt offen, ob Campe eventuell die alternative Definition von Fuge bei Adelung rezipiert:

J. Chr. Adelung, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch d. Hochdtsch. Mundart* II (Lpz. ²1796), Art. *Fuge*, Anm.: In der zweyten [mus. Bedeutung] leitet man es [sc. das Wort Fuge] gemeiniglich aus dem Ital. und Latein. *Fuga*, die Flucht, her, weil die musikalische Fuge gleichsam ein flüchtiger Gesang ist. Allein schon bey dem Notker [Labeo] Psalm 4 ist *Fuogi stimmon singendo, conjunctio vocum in cantando*; daher Fuge auch hier gar wohl eine künstliche Verbindung mehrerer Stimmen bedeuten kann (339);
J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II (Braunschweig 1808), Art. *Fuge*: In der Tonkunst, ein Tonstück, bei welchem die verschiedenen Stimmen gleichsam in einander gefügt sind... (190a).

Zur Wahl des Begriffswortes Fuge wird angeführt, daß Fuge eben „das kunstreiche ‚Satzgefüge'" bedeute (Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2, 4. H. *Die Musik*, Stuttgart 1857, 944); andere Autoren geben ausführlichere Erläuterungen wie etwa Zelter, dem zufolge gerade die Kontrastierung des Kontrapunktes zum Thema die conditio sine qua non für Fuge darstellt:

C. Fr. Zelter, unbetitelter Text („Aus der Geschichte der Melodie...", datiert 1.7.1814): Diese Entwickelung eines Hauptgedanckens geschieht am natürlichsten und zuverlässigsten durch einen Gegengedancken, und so entstehet in allem was productive Kunst heißt: Fügung des Gegensatzes zum Hauptsatze: d. i. Fuge und Contrapunct.
Ein mehrstimmiges Tonstück, worin ein bestimmter Gedancke |: Thema, Subject :| herrschend und erschöpfend durchgeführt wird, dürfte eine Fuge oder ein gefügtes Tonstück genannt werden.
Da eine Fügung ohne Theile nicht geschehen kann, so folgt daß eine Fuge nicht weniger als zwey Stimmen haben kann, aus deren Zusammensetzung der Begriff hervorgeht.
Derjenige Theil welcher an das Thema gefügt wird, ist das Gegenthema, Contrasubject; und so wird dieses Contrasubject eine Bedingung zur Herstellung einer Fuge (*Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter* II, hg. von Fr. W. Riemer, Bln 1833, 122 f.; emendiert nach dem Orig. von Fr. Schlossers Abschrift im Goethe-Museum Düsseldorf);
HäuserL (Meissen [1828] ²1833), zit. oben, I. (1);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Dies ist im Wesentlichen unsre neue Form. In ihr fügt sich eine Stimme zur andern, um das Thema durchzuführen; oder umgekehrt: das Thema ergreift eine Stimme nach der andern und fügt sie zusammen zu einem Ganzen. Und daher heisst die ganze Kunstform die Fugenform (200); ab der 2. Ausg. erwähnt Marx die Etymologie von lat. fuga wenigstens in einer Anm. zum angehängten Konzessivsatz „wiewohl der Wortsinn ein andrer ist" (*op. cit.*, Lpz. ²1842, 206);
J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 3 (Offenbach 1843): Dass man aber das Wort *Fuge* zur Benennung eines solchen künstlichen Tonsatzes anwandte, ...erscheint durch den Umstand begründet: dass ein solcher Tonsatz nur nach bestimmten Kunstregeln abgefasst werden soll; daher man Fuge vom deutschen Worte *fügen* herleiten muss, welches in seiner hier Statt findenden figürlichen Bedeutung so viel heisst: als *eine Sache nach ihren Umständen geschickt einrichten* (2);
Riewe Hwb. (Gütersloh 1879), Art. *Fuge*: Das Wort Fuge wird vielleicht am richtigsten von dem deutschen Worte „fügen" abgeleitet, so daß Fuge ein regelrechtes und kunstvolles Gefüge bedeutet (100).

Diese von anderer Seite als „Irrthum" (F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 317) kritisierte Ableitung, die „keinen Sinn" habe (A. von Dommer, *Elemente d. Tonkunst*, Lpz. 1862, 193), verschwindet um 1900; fühlt sich O. Klauwell (*Die Formen d. Instrumentalmusik*, Köln u. Lpz. 1894) noch zu einem entsprechenden, zudem auf einem Wortspiel beruhenden Kommentar veranlaßt —

Der Streit, ob das Wort [Fuge] auf das lateinische fugere oder das deutsche Fügen zurückzuführen sei, darf füglich auf sich beruhen (18, Anm.) —,

so entfällt diese Anm. in der von W. Niemann besorgten 2. Ausg. (Lpz. 1918), nachdem freilich H. Riemann beide Ableitungen noch nebeneinander gestellt hatte:

Große Kompositionslehre II (Bln u. Stuttgart 1903): Mag man den Namen Fuge vom Lateinischen ableiten (*fuga* „Flucht") oder aber vom Deutschen („fügen")... (213).

*

Exkurs: Der umgangssprachliche Ausdruck Fuge leitet sich her von ahd. fuogi, Interlinearversion bei Notker Labeo (um 1000) von lat. coniunctio, Verbindung, Zusammenhang (ungenau zit. im AdelungW, vgl. oben I. (2)). (Konträre Ausdrücke wie ungefüege und Unfuoge begegnen um 1218—28 bei Walther von der Vogelweide.) Vuoge (Fem.) erfährt im Mhd. eine Spaltung in vuog und vuoge: hier konnte vuoge dasselbe wie vuog (Mask.), Angemessenheit, bedeuten, woraus nhd. Fug hervorgeht. (Während es wenig sinnvoll erscheint, bei H. Gerle 1532 [vgl. unten, II. (2)] oder M. Praetorius, *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 26 [recte: 24], eben diese Bedeutung von Fug auch im mus. Zusammenhang zu vermuten, rekurriert André 1843 wie gesehen bei seiner Begründung für die Benennung Fuge eigens darauf.) Im Nhd. dagegen verengt sich die Bedeutung von Fuge auf die Verwendung für die ‚enge Verbindung zweier Gegenstände' und die Stelle, wo diese verbunden sind; vgl. Komposita wie Bretterfuge, Hirnschalfuge, Kelterfuge, Schiffsfuge oder Wortfuge.

*

II. Seit den frühen 1320er Jahren läßt sich der Begriff fuga im Zusammenhang mit dem Kompositionsverfahren des Kanons nachweisen, mit mehrstimmigen Kompositionen also, bei denen zumeist nur eine Stimme notiert ist und die übrigen entsprechend einem jeweils beigefügten ‚Canon' auszuführen sind.

Fuga erscheint dabei zusammen mit anderen Bezeichnungen wie Chace und ihrem ital. Pendant Caccia (→ *Caccia* I.) oder rota bzw. dem dtsch. Äquivalent radel (→ *Rondellus* II. (2)) für verschiedene Gattungen, die allesamt eng mit der in der weltlichen Polyphonie des 14. Jh. aufblühenden kanonischen Schreibart verknüpft sind. Wie für die Ausdrücke caccia und chasse ist auch für fuga als metaphorischer Benennung signifikant, daß weder die später durch J. Tinctoris hervorgehobene (weitgehende) Identität der Stimmen (vgl. unten, II. (2)) noch die in H. Glareanus' Formel „ex una uoce plureis deducere" (*Dodekachordon*, Basel 1547, 441) akzentuierte Herleitung der anderen Stimme(n) aus einer gegebenen im Vordergrund steht; das in den Begriff erhobene und als wesentlich erachtete Merkmal der bezeichneten Sache ist vielmehr das Fliehen einer Stimme vor der anderen oder das Gejagtwerden. Der Begriff des Fliehens bzw. In-die-Flucht-Schlagens ist dabei so weit gefaßt, daß er eine buchstäbliche (zeitliche) gleichermaßen wie strukturelle Verfolgung, etwa bei krebsgängigem Verlauf oder gleichzeitigem Stimmeneinsatz, beinhaltet. (Dies scheint V. E. Newes nicht zu berücksichtigen bei ihrem Versuch, alle diejenigen Kanon-Arten aus dem fuga-Begriff auszugrenzen und als „non-fugal canons" zu klassifizieren, bei denen das Nacheinanderfolgen zweier oder mehrerer Stimmen nicht ganz offenkundig ist, sondern das Hauptmerkmal sich auf andere Transformationen der gegebenen Tonfolge richtet wie im Krebskanon oder im Mensur- oder Proportionskanon; vgl. *Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350 — ca. 1420*, Diss. Brandeis Univ., Waltham, Mass. 1987, 262 ff.)

(1) Erste Belege für fuga oder andere Vokabeln derselben Wortfamilie bei Jacobus Leod. wie in entsprechenden Canones lassen darauf schließen, daß es sich bei fuga ursprünglich um eine Übertragung von französisch chasse ins Lateinische handelt. (Ohnehin begegnet fuga gemeinsprachlich seit dem 12. Jh. — vielleicht bevorzugt? — in der Bedeutung von Jagd.) Die Aufnahme des Ausdrucks fuga bei Jacobus (als nach heutigem Wissen singulärer Nachweis in Musiktraktaten des 14. Jh. überhaupt) legt übrigens nahe, daß — wie etwa auch die Beliebtheit von *Talent m'est pris* zeigt (vgl. dazu im anschließenden Exkurs sowie weiter unten) — die Chasses um 1300 viel populärer waren, als es die vier Kanons im Kodex Ivrea als die vielleicht ältesten Beispiele dieser Gattung dokumentieren.

In Jacobus' *Speculum musicae* begegnet das Wort fuga an zwei Stellen: im 6. Buch (zw. 1321 u. 1324/25) heißt es, daß die Abschnitte (→ *Clausula* I. (2)) des betreffenden Gesanges abwechselnd gesungen würden „nach Art einer wohlgeordneten Fuga (Flucht?)" bis zum eigentlichen Ende, wo zwei Striche gezogen seien. Der hier wohl als Metapher und nicht als mus. Terminus zu interpretierende Ausdruck fuga bezieht sich demnach auf einen Wechselgesang, zumal im Kontext von zwei alternierenden Teilen eines Chores die Rede ist, die gleichzeitig sowohl singen als auch ihren Gesang beenden:

Tactus cantus dicatur per clausulas, sicut notatus est, ita quod, cum una pars chori incipit et cantat primam clausulam, alia taceat, et, cum haec chori pars cantat secundam, taceat quae primam cantaverat, sicque alternatim decantentur illius cantus clausulae ad modum fugae dispositae usque prope finem ubi duo ponuntur tractus; et ibi duae chori partes simul cantent et insimul cantum finiant (CSM 3, VI, 257: LXXXVII,26—27).

In dem zw. 1323 u. 1324/25 zu datierenden 7. Buch wird fuga gar ohne jegliche Erläuterung angeführt als Bezeichnung einer Gattung (neben kirchlichen Gesängen, Conducti, Moteti, Cantilenae und Rondelli), in der man auf das Discantus-Prinzip stoße. Immerhin muß es sich bei fuga — wie bei den anderen Begriffswörtern — um einen mus. Ausdruck handeln, dessen Bedeutung geläufig ist und der folglich keiner weiteren Erklärung bedarf:

... hic discantandi modus locum habet in discantibus ecclesiasticis vel organicis in omni sua parte mensuratis, in conductis, in motellis, in fugis, in cantilenis vel rondellis (CSM 3, VII, 24: X,4).

Heute gilt es als nahezu unbestritten, daß fuga beidemal das Kanonprinzip meint, wobei vornehmlich mit dem Hinweis argumentiert wird, Jacobus habe diese Vokabel als lat. Äquivalent für die anderssprachigen Wörter chasse und caccia gewählt. Schon bei ihm zeichnet sich mithin die spätestens im 15. Jh. offenkundige Ablösung der Bezeichnungen caccia und chasse durch fuga ab. Bei diesem Wechsel verlagert sich allerdings nicht die Betonung vom ‚Verfolger' auf den ‚Verfolgten', wie R. H. Hoppin (*Medieval Music*, New York 1978, 370) meint; denn abgesehen vom damaligen umgangssprachlichen Gebrauch von fuga als Jagd taucht in einschlägigen Canones fast ausnahmslos das aus der Sicht des Nachfolgenden verwendete Verb fugare oder dessen Gerundiumform fugando auf.

*

Exkurs: Hinsichtlich der in diesem Konnex (der Synonymität von fuga, chasse und caccia; → *Caccia* I.) relevanten Frage nach dem eigentlichen Anlaß für die Benennungsweise der betreffenden Stücke konkurrieren zwei Erklärungen miteinander: als Grund wird entweder die Jagdthematik in einer überwiegenden Mehrzahl der vertonten Texte oder die darin zutage tretende Kanontechnik angeführt, die eben gleichsam als ein mus. Hintereinanderherjagen zweier oder mehrerer Stimmen verstanden wurde:

F. Ghisi, Art. *Caccia*, MGG II (1952): Die erste gattungsmäßige Erklärung... stützt sich auf den Jagdszenen behandelnden Inhalt... (604);
Die zweite Erklärung des Ausdrucks Caccia ist ausgesprochen musikalischer Art und bezieht sich auf das technische Verfahren, das auf dem Prinzip der strengen melodischen Nachahmung der Stimmen innerhalb einer polyphonen Komposition beruht... (605);
Müller-Blattau 1963: Denn es ist wohl kein Zweifel, daß schon hier Chace (und fuga) nicht nur inhaltliche Bezeichnungen für eine Jagdszene sind, sondern das zeitliche Nacheinander von zwei gleichen Stimmen meinen (17).

In den angelsächsischen Ländern scheint heute die Erklärung „musikalischer Art" zu dominieren; die andere dagegen, für die nicht zuletzt die Bedeutung verantwortlich sei, die man einem Stück wie *Se je chant* beigemessen habe, gilt als inadäquat in Anbetracht des vorliegenden, vermehrten Quellenmaterials. Von den vier Kanons in der Hs. Ivrea beschreibt nämlich eben nur jener genannte eine Jagdszene, während die drei übrigen andere Themen behandeln (darunter das einzige überhaupt „Chasse" betitelte Stück *Talent m'est pris*). Ebenso schildert von den ital. Cacce des Trecento ungefähr bloß die Hälfte der deskriptiven Stücke Jagdszenen. Aufgrund dieses Sachverhalts resümiert R. H. Hoppin, die Technik habe der Chasse und Caccia ihre Namen gegeben und nicht die Jagdthematik:

Medieval Music (New York 1978): The other three [Kanons (in der Hs. Ivrea)] treat different subjects and offer the first but not the only evidence that it was the technique and not the musical description of a hunt that gave the chace its name (370);
From the foregoing discussion [der Caccia-Texte] it appears impossible to claim that the depiction of hunting scenes gave the caccia its name. Instead, as with the French chace, the name designated a musical technique — the canon — that might be and was used to set poems of widely differing form and content (445 f.).

*

Die Bedeutung von fuga bei Jacobus Leod. wird überdies damit begründet, daß sich alle anderen Nachweise dieses Ausdrucks bis ins späte 15. Jh. ausnahmslos auf die Kanontechnik beziehen. Gemeint sind die in der zweiten Hälfte des 14. Jh. noch seltenen und erst vom 15. Jh. an häufigeren Belege für fugare, fugando (als Gerundiumform im Ablativ) oder das Substantiv fuga selbst in verschiedenen, gleichsam standardisierten Canones, die Angaben darüber enthalten, welche Stimme(n) in welchem (zumeist in Tempora gemessenen) Zeitabstand der notierten und vorausgehenden Stimme nachfolgen und diese also buchstäblich jagen soll(en); die Nennung eines Intervalls erübrigt sich, wenn es sich — wie in der Frühzeit die Regel — um Kanons im Unisonus handelt:

Anon., *Talent m'est pris* (Hs. Ivrea, Bibl. capitolare [um 1365–70], f. 52): Chase de septem temporibus fugando... (zit. nach: CMM 53, III, S. XXVIII a);
anon. Ballade *En la maison Dedalus* (Hs. Berkeley, Univ. of California, Music Library, 744 [um 1375], f. 32): Tenor faciens contratenorem alter alterum fugando (Faks. in: AMl XXXIX, 1967, vor S. 165); vgl. denselben Canon mit der vor „fugando" eingefügten Angabe „duobus temporibus" zum anon. Rondeau *Vaer ruwe in dander huys* (Hs. Prag, Univ. knihovna, XI.E.9, f. 247'; zit. nach: RISM B IV³, 257);
J. Ciconia, *Quod jactatur* (Hs. Modena, Bibl. estense, α.M.5.24, f. 20'): Tenor quem contratenor triplumque fugant temporibus in quinque (zit. nach: CMM 53, III, S. XXIX b);
Anon., *Gloria in excelsis deo* (Hs. Trient, Museo Provinciale d'Arte, 90, f. 158, bzw. ibid. 93, f. 189): Hic tenor fugat discantum per unum tempus (zit. nach: CMM 38, 65);
Matheus de Perusio, *Gloria* (Hs. Modena, loc. cit., f. 9' f.): Fuga (vgl. U. Günther, *Das Ms. Modena...*, MD XXIV, 1970, 53); von Newes 1987 als „first occurence" dieses Substantivs apostrophiert (61);
G. Dufay, Rondeau *Par droit je puis bien complaindre* (Hs. Oxford, Bodleian Library, Can. misc. 213, f. 18'): Fuga duorum temporum (zit. nach: J. F. R. u. C. Stainer, *Dufay...*, London u. New York 1898, 115); eines von mehreren Beispielen für das Substantiv bei Dufay.

Als ebenso vereinzelter Nachweis für fuga (wie der bei Jacobus Leod.) erweist sich der nächste in dem wohl ins frühe 15. Jh. zu datierenden Text des Anon. Philadelphia II, der diverse franz. weltliche polyphone Formen des ausgehenden 14. und frühen 15. Jh. beschreibt und dabei zwischen Moteti, Balladen, Virelais, Rondelli und Fugae differenziert, für die (bis auf letztere) er jeweils exemplarisch Kompos. anführt. Auch hier scheint der fuga-Begriff als geläufig vorausgesetzt, denn außer der Erläuterung mittels der Gerundiumform („illae [fugae] cantantur fugando") heißt es abschließend lediglich, es sei „aber nützlich zu wissen, daß der Erste beginnt und der Zweite ein Tempus oder mehrere abwartet, wie es (durch den Canon?) festgesetzt ist". Im übrigen bestimmt der Anon. den Begriff fuga negativ, indem er Merkmale aufzählt, die für die anderen Formen charakteristisch sind, bei den Fugae jedoch fehlen; sie würden auf keinem Tenor basieren (wie die Moteti), hätten als Klauseln weder einen Ganz- noch Halbschluß (wie Ballade, Virelai und Rondellus) und würden auf ähnliche Weise gesungen, wie „honi" — ein unverständlicher Ausdruck — den Rondellus sänge (vgl. die in → *Rondellus* I. u. II. dargestellte Bedeutung im formalen und vor allem satztechnischen Sinne von rund sowie als Bezeichnung solcher mehrstimmigen Sätze, die auf einem kanonähnlichen Verfahren beruhen):

Item de fugis: illae non habent tenorem et cantantur fugando; non habent clausulum nec overtum; cantentur simili modo, sicut honi cantaret rondellum. Sed oportet scire, quod primus incipit et secundus exspectat per unum tempus vel per plura, sicut ordinatum est... (ed. M. Staehelin, AfMw XXXI, 1974, 239: 17–20).

Ein markantes Indiz dafür, daß fuga primär einer Übersetzung des franz. chasse entspringt, bilden schließlich die vier *Fuga* betitelten Kanons in den beiden sogenannten Oswald von Wolkenstein-Hss., der früheren, größtenteils 1425 angelegten (Wien, Österreichische Nationalbibl., Musiksammlung, Cod. 2777, ed. U. Müller u. Fr. V. Spechtler, Stuttgart 1974, f. 32 u. 33) und der späteren, hauptsächlich 1431/32 niedergeschriebenen (Innsbruck, Universitätsbibl., ohne Signatur, ed. H. Moser u. U. Müller, Litterae. Göppinger Beitr. zur Textgesch. XII, Göppingen 1972, f. XXVIII'–XXX'); von den Kanons interessiert namentlich das Stück *Die mynne füget nyemand* (Kl 72), handelt es sich doch dabei um ein Kontrafaktum der erwähnten Chasse *Talent m'est pris*.

(2) Wesentliches Moment der Definition von fuga im Sinne von Kanon, die J. Tinctoris Anfang der 1470er Jahre gibt, ist die Identität der Stimmen. Identität bezieht sich bei Tinctoris auf die verschiedenen Stimmen in einem mus. Satz hinsichtlich des (Noten-)Wertes, des (Hexachord-)Namens, der Form (d. h. Notengestalt) und zuweilen des (genauen) Ortes der Noten (und nicht — wie im Falle der ganz ähnlich lautenden Bestimmungen von color im Sinne einer melodischen Wiederholung und talea als Wiederholung eines rhythmischen Modells — auf ein und dieselbe Stimme [„identitas particularum in una & eadem parte cantus"]):

Terminorvm Mvsicæ Diffinitorivm (1472/73; Treviso 1495): Fuga est idemtitas partium cantus quo ad ualorem nomen formam: & interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum (f. a viii).

Ein anderer Beleg bei Tinctoris für den nicht näher erläuterten, vermutlich aber gleichbedeutenden Ausdruck fuga (*Liber de arte contrapuncti*, 1477, III; CSM 22, II, 155: VIII,4) ist insofern bemerkenswert, als dieser durch Identität bestimmte Begriff im Kontext einer teilweisen Vermeidung von Wiederholungen einerseits und der Forderung nach varietas und diversitas andererseits steht, mithin zwei zu identitas kontrastierenden Begriffen (→ *Varietas* III.).
Auch nachdem sich gegen Ende des 15. Jh. ein erweiterter fuga-Begriff etabliert hat (vgl. unten, III.), wird die beschriebene Bedeutung von fuga bis ins späte 17. Jh. tradiert; darauf deuten bestimmte Kompositionstitel oder Formulierungen hin (abgesehen von der Identifizierung von fuga und canon sowie den unten im Exkurs angeführten Komposita mit fuga und einem entsprechenden Adjektiv). Unzweifelhaft im Sinne von Kanon figuriert fuga im Kompositionstitel *Missa ad fugam*, den die Musikpraxis vom zweiten Drittel des 15. Jh. an bis in die 1560er Jahre kennt und der schon deshalb bedeutsam ist, weil der zunächst allein auf weltliche Musik bezogene fuga-Begriff hier prononciert in Verbindung mit geistlichen Kompos. gebracht wird. Die dem Substantiv angehängte charakteristische Formel besagt, daß nicht nur einzelne Sätze der betreffenden Messe, sondern der gesamte Zyklus „entsprechend dem Kanon" komponiert ist. Indessen läßt sich die Benennung im genannten Zeitraum nur selten nachweisen:

Standley, *Missa ad fugam reservatam* (2. Drittel 15. Jh.; in Hs. Trient 88, f. 314' ff.; neuerdings CMM 38, 44 ff.);
Josquin Desprez, *Missa ad fugam* (in: *Missarum Josquin liber tertius*, Fossombrone 1514, 1516);
ders., *Missa ad fugam* (in: *Liber quindecim missarum electarum quae per excellentissimos musicos compositae fuerunt*, Rom 1516, f. CXXIV' ff.; zit. nach: Missen III, Amsterdam 1952, S. LXV f.); auf eben diese *Missa sine nomine*, wie ihr Titel im Urdruck (*Missarum Josquin liber tertius*, loc. cit.) und in der genannten Ed. lautet, bezieht sich H. Glareanus im Passus „Tertium exemplum eiusdem est Iusquini ex Missa ad fugam facta..." (*Dodekachordon*, Basel 1547, 256);
G. Palestrina, *Missa ad fugam* (in: *Missarum liber secundus*, Rom 1567);
dagegen trägt Mabrianos de Orto in der Sekundärlit. oftmals angeführte *Missa ad fugam* (um 1484) in der einzigen Quelle (Rom, Bibl. Vaticana, Cod. Cappella Sistina 35) nicht diesen Titel.

Ebenso klar ist die Bedeutung von fuga in der im 16. Jh. gängigen Bezeichnung fuga ad minimam für eine Art Engführungskanon, in dem der Comes (im Vergleich zu älteren Kanons ungewöhnlicherweise) bereits nach einer Minima einsetzt. Beispielhaft für einen solchen Kanon druckt S. Heyden (*De Arte canendi*, Nürnberg [1537] ²1540, 156 f.) das 6st. *Agnus Dei* aus Josquins *Missa L'homme armé sexti toni* ab, auf das gleichfalls Glareanus verweist, der ferner eine andere „Fuga ad minimam" desselben Komponisten zitiert und damit (ausschließlich?) die beiden von Josquin hinzugefügten Kanonstimmen des 4st. *De tous biens playne* meint:

op. cit.: Delectatus est idem Iodocus [sc. Josquin Desprez] fuga ad minimam instituta, quod in Missa Lhome arme ad sextum Tonum in extremo Agnus Dei mirificè ostendit. Est & hæc, quam hic subiecimus, insignis eiusdem cantio, in qua duæ item uoces ad fugam minimæ institutæ sunt (452).

Lassen andere Belege für fuga aus der Zeit um 1500 nicht immer eindeutig erkennen, ob sich dieser Ausdruck nur auf Kanons bezieht oder nicht auch andere, freier gehandhabte Imitationsformen umschließt, so ist in den folgenden Nachweisen, die auffallend häufig aus dem deutschsprachigen Raum stammen, die Einschränkung auf den Kanon evident, sei es aufgrund der beigefügten Notenbeispiele, einer expliziten Gleichsetzung von fuga und canon oder sei es aufgrund gewisser Formulierungen wie „aus einer Stimme" oder „im Kreis singen" (womit der unendliche Kanon gemeint ist) sowie „folgerecht" (conse-

quenter), eines in substantivierter Form seit der Renaissance wesentlich dem Kanonprinzip verhafteten Begriffs (vgl. unten, IV. (1)):

H. Gerle, *Musica Teusch...* (Nürnberg 1532): Das ist ein fug geen all stim auß dem Discant (f. D);
J. Stomius, *Prima ad mvsicen instrvctio* (Augsburg 1537): Ingeniosa, qvas mimeses sev fvgas appellant: ubi eadem uox à pluribus, sed certis temporum spacijs interuenientibus, consequenter canitur (f. C 2');
Glareanus, *op. cit.*: Petri Platensis [sc. Pierre de la Rues] IIII uocum fuga ex unica ad Hypodorium (445);
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicæ* (Nürnberg 1580): Sæpe una Melodia concentus consecutione et phraseos ratione ita inflectitur, ut ea duabus pluribúsve vocibus unisonis vel intervallis distinctis quasi in orbem canatur, vocant fugas, quæ solent his Intervallorum nominibus indicari (f. H); vgl. S. Calvisius, *Melopoiia...* (Erfurt 1592, f. K 2);
Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicæ* ([1602] Freiberg [8]1632): Was nennet man in der *Musica Fugen* oder *Canones?*
Wenn zwo oder mehr Stimmen einander nachfolgen vnd jagen... (f. D ij);
J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst...*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690): *Fuga* (*Canon*) eine künstliche Zusammenfügung des Gesanges... (26; der weitere Text entspricht ungefähr dem der Ausg. von 1673, zit. oben, I. (2)).

Lit.: L. Feininger, Die Frühgesch. d. Kanons bis Josquin des Prez (um 1500), Emsdetten i. W. 1937; W. Blankenburg, Art. Kanon, Abschn. C, MGG VII, 1958, 518–523; A. Mann u. J. K. Wilson, Art. Canon (i), New GroveD III, London 1980; V. E. Newes, Fuga and Related Contrapuntal Procedures in European Polyphony ca. 1350 – ca. 1420, Diss. Brandeis Univ., Waltham, Mass. 1987.

*

Exkurs: Nach der Bedeutungserweiterung von fuga im ausgehenden 15. Jh. dient nicht nur (wie gezeigt) weiterhin dieses Begriffswort allein zur Bezeichnung von Kanon; diese Aufgabe erfüllen vielmehr auch die im folgenden angeführten, aus fuga und einem präzisierenden Attribut gebildeten Komposita (bei fehlender Quellenangabe vgl. unten, IV. u. V.), von denen etliche bis ins 20. Jh. tradiert werden (in Kompilationen einschlägiger Komposita in Lexika, so im Mendel/ReißmannL IV, Bln 1874, 83, oder noch im BakerD, New York u. London [2]1923, 78a f.). (Zur Loslösung des fuga-Begriffs vom Kanonprinzip seit etwa der Mitte des 18. Jh. vgl. unten, V. (3).)
Mit den Epitheta ist jeweils ein bestimmter, den Kanon charakterisierender Aspekt zum Begriff erhoben, wodurch zugleich der Unterschied zwischen kanonförmiger und einer „freien", „partiellen" Imitationsform (fuga sciolta bzw. soluta, partialis etc.) markiert wird:

das ‚Gebundene', indem die nachfolgende Stimme ein ganzes Stück hindurch an die (Guida bzw. später Dux genannte) vorausgehende Stimme „(an)gebunden" oder mit dieser „verbunden" ist, mit:
fuga legata (ital. seit Zarlino 1558; noch fuga obligata, Pontio 1595, oder fuga con obligo, Cerreto 1601), lat. fuga ligata (seit Calvisius 1592), span. fuga atada, obligada oder con obligacion (Cerone 1613), franz. fuge liée (S. de Caus, *Inst. harmoniqve*, Ffm. 1615), dtsch. gebundene Fuge (J. Ph. Förtsch, *Mus. Compos. Tract.* [hs. vielleicht zw. 1678 u. 1689] und Mattheson 1739, 366; mit Marpurg 1753 ändert dieser Ausdruck seine Bedeutung grundsätzlich, vgl. unten, V. (3));

das ‚Fortwährende', ‚Unendliche', ‚Zurückkommen' (zum Anfang) – wenn im speziellen Fall des unendlichen Kanons das Stück immer wieder von vorne begonnen und somit gleichsam „im Kreis" ausgeführt werden kann – mit:
fuga continua (ital. Zarlino, *op. cit.*), franz. fuge continue (Caus, *op. cit.*; zur Verwendungsweise bei Denis 1650 vgl. unten, V. (1));
fuga perpetua (im Sinne von unendlicher Kanon seit N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst*, Lpz. 1626, seit L. Ribovius, *Enchiridion mus. oder Kurtzer Begriff d. Singekunst*, Königsberg 1638, auch allgemein als Kanon), franz. fugue perpétuelle (BrossardD, Paris 1703, [2]1705);
fuga longa (seit Chr. Demantius, *Isagoge artis mvsicæ*, Freiberg [8]1632);
Reditta (seit A. Kircher, *Musurgia universalis*, Rom 1650; → *Stretto* II. (2));
fuga infinita und Kreisfuge (singulär bei bzw. seit Mattheson 1739);

das ‚Unversehrte', ‚(Noch-)Ganze', ‚Vollständige' – in dem Sinne zu verstehen, wie (nachfolgend zitiert) Mattheson die Wortverwendung von fuga totalis erklärt – mit:
fuga integra (lat. seit Dreßler 1563, belegt bis DommerL, Heidelberg 1865);
fuga totalis (seit Nucius 1613), dtsch. gantze Fuge (Ribovius, *op. cit.*) und „*Total-Fuga*" (Walther 1708); J. Mattheson (*Critica musica*, Hbg 1722–25): „Es [sc. das Wort totalis] ist so zu verstehen/ daß in den ordinairen Fugen/ die viel grösser als die Canones sind/ nur hin und wieder das *thema* geführt wird/ weil sich andere zierliche und freye Gänge dazwischen finden; da hergegen der Canon allenthalben/ in allen Stimmen/ und durchaus nur ein einziges lauteres *thema*, dannenhero auch viel kleiner ist... Man darff nur *Fugam totam, a fuga totali* unterscheiden/ so hat es seine Richtigkeit (I, 286 f., Anm. *);
fuga universalis (gelegentlich seit WaltherL, Lpz. 1732; zur Bedeutung bei Goclenius 1613 vgl. unten, IV. (4));

das ‚Genaue', ‚Im-strengen-Sinn-Genommene' mit:
fuga mera (seit C. Schneegass, *Isagoges musicae libri duo*, Erfurt 1591, belegt bis DommerL, loc. cit.: „fuga vera" [sic]);

das ‚(Nur-)Vorgestellte', indem die übrigen Stimmen gemäß der notierten vorzustellen sind, mit:
fuga imaginaria (singulär bei Burmeister 1599 und 1606);

das ‚Gesetzmäßige, Kanonförmige', mit:
fuga canonica (seit J. J. Prinner, *Mus. Schlissl*, hs. 1677), dtsch. kanonische Fuge (seit Marpurg 1753); J. S. Bach selbst betitelt 1745 mit *Fuga canonica in epidiapente* das zweistimmig notierte 6. Stück der *Thematis Regii Elaborationes Canonicae* (im *Mus. Opfer* BWV 1079), das E. Prout als „fugue in which two parts are in canon throughout" beschreibt (*Fugue*, London 1891, 2, Anm. *) und dessen hervorstechendstes Merkmal ist, daß (neben einer großenteils unabhängigen Baßstimme) eine dritte St. streng kano-

nisch in der Oberquinte zur notierten Diskantstimme geführt wird und es dadurch zu einer zweimaligen quinthöheren ‚fugengemäßen' Beantwortung des „königlichen Themas" auf c^1-g^1 und (nach einem „Zwischenspiel") auf f^1-c^2 kommt;

das ‚Folgerichtige' (zum Begriff consequenza vgl. auch unten, IV. (1)) mit:
fuga in conseguenza (seit Berardi 1687).

*

III. Neben die zuvor dominierende Cantus firmus-Gebundenheit tritt als weitere und für manche mus. Gattung in der Folgezeit maßgebliche konstruktive Formgestaltung die zunächst der Vokalmusik eigene und seit dem späten 15. Jh. sich rasch ausbreitende sogenannte Durchimitation, die abschnittsweise imitatorische Führung einer Melodie durch alle sukzessiv eintretenden und dieselben Textworte vortragenden Stimmen (→ *Imitatio* IV. (4)). In Anbetracht dessen erweitert B. Ramis de Pareja 1482 — und damit ungefähr zeitgleich mit J. Tinctoris' grundlegender Definition von fuga im Sinne eines Kanons — die Bedeutung von fuga zum Begriff für Imitation überhaupt. Aufschlußreich für diese Bedeutungsänderung ist, daß anstelle der Tinctorischen Formel identitas nun die unbestimmteren Begriffe Ähnlichkeit, Verteilung oder Wiederholung zur Erklärung von fuga in den Vordergrund rücken.
Ramis de Pareja zufolge wird diejenige, von ihm selbst als beste Kompositionsform apostrophierte Satztechnik von Musikern mit fuga bezeichnet, bei der die (hier mit dem antiquierten Ausdruck Organum belegte) nachfolgende Stimme zum Tenor im Abstand einer Quarte, Quinte oder Oktave einsetze, womit Ramis zum ersten Mal die durch den fuga-Begriff angesprochene Wiederholung mit den perfekten Konsonanzen (auch dem erst später genannten Unisonus) in Verbindung bringt. Der Comes folge dem Dux nicht nur auf dieselbe, sondern auch auf ähnliche Weise („eundem cantus... aut similem"). Außerdem weiche man von der strengen Wiederholung in dem Moment ab, wenn sich sonst Diskordanzen ergeben würden; beginne also die Fuga bei beibehaltener Ähnlichkeit (der Tonfolgen) mißstimmig zu werden, trete sofort eine entsprechende Unähnlichkeit ein (auch um nicht gegen zuvor genannte Regeln zu verstoßen):

Musica pract. (Bologna 1482) II, 1, 1: Est tamen modus organizandi optimus. quando organum imittatur tenorem in ascensu aut descensu non in eodem tempore. sed post unam notulam uel plures incipit in eadem uoce eundem cantum facere aut similem in diathesaron uel diapente aut etiam diapason: uel in suis compositis ac decompositis sub aut supra quem modum practici fugam appellant. propterea quod una vox altam sequitur simili arsi aut thesi... sed in his exemplis ponimus illas ultimas uoces in organo tenore non habente aliquid pro eis. ut similitudo ostenderetur. quia supponimus quod uoces que sequentur in tenore non discordent cum illis: quia cum fuga incipit discordare in similitudine fiat immediate dissimilitudo. ita ut non faciat contra regulas supradictas (o. S.); vgl. N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487, f. e v' f.).

In ähnlicher Weise berührt V. Philomathes die Frage der Qualität: aufgrund von häufigen Einschüben solcher Wiederholungen werde ein „Gedicht" fein; derjenige Komponist müsse Geist aufweisen, der feine und gute Fugae schreiben wolle, denn nichts sei rühmlicher. Wie Ramis de Pareja gebraucht Philomathes bei der kompositionstechnischen Beschreibung von fuga das Attribut ‚ähnlich'; der Dux gehe fliehenderweise voraus, und der Comes folge ihm auf der Jagd mit einer ähnlichen Melodie im Abstand einer perfekten Konsonanz:

Musicorum libri quattuor (Wien 1512): Insere sepe fugas: et erit subtile poema. / Que tibi principio fuerit vox ponere visa: / Precedat fugiens: illamque fugando sequatur / Altera: cum simili modulamine: quas diapason: / Vnisonus ve creat: diatessaron: aut diapente: / Indiget ingenio qui subtilesque: bonasque / Vult fabricare fugas: nam nil nobilius illis (f. E iv').

Der umfassenderen Bedeutung von fuga trägt A. Ornitoparchus insofern Rechnung, als er — in Zusammenhang mit einer vierten Begründung für den Gebrauch von Pausen im Kontrapunkt — zur Begriffsbestimmung die beiden fortan relevanten Erklärungswörter distributio und repetitio einführt; fuga bedeute entweder die sukzessive Verteilung ein und derselben Klausel am Anfang oder an einer anderen Stelle auf die verschiedenen Stimmen eines Gesanges oder die Wiederholung derselben Klausel in den verschiedenen Stimmen:

Musice Actiue Micrologus (Lpz. 1517) IV, 7: Quarto, formandarum fugarum gratia. Est autem fuga vnius et eiusdem clausule in exordio vel quouis alio loco: per diuersas cantilene partes successiua distributio. Uel est eiusdem clausule in diuersis cantilene partibus repetitio... (f. M').

Ornitoparchus' beide Erklärungswörter kehren (als „sucesiua distribucion" und „repeticion") bei Fr. J. Bermudo wieder (*Declaración de Instr. mus.*, Ossuna 1555, cxxxvij b) und noch 1624 bei J. Thuringus (vgl. unten, IV. (4)).
P. Aaron (*De inst. harmonica*, Bologna 1516) sieht gar in den beiden Ausdrücken imitatio und fugatio Synonyma (zit. oben, I. (1)); darüber hinaus unterscheidet er zwischen „fuga simplex diminuta/ & symcopata" (loc. cit., 56') je nachdem, ob die Noten „einfach" wiederholt oder in ihrem Wert verkleinert werden oder der Dux beispielsweise in lauter Semibreves verläuft und der Comes im Abstand einer Minima-Pause nachfolgt. Auch wenn Aaron in seinen späten Schriften fuga weiterhin als „Ähnlichkeit der musikalischen Intervalle" definiert, so verwen-

det er ihn doch nahezu in derselben Weise wie G. Zarlino (vgl. unten, IV.).

In den 1520er Jahren wird der fuga-Begriff auf gleichartige Wiederholungen in reiner Instrumentalmusik übertragen. So gibt L. Kleber im Index seiner 1524 abgeschlossenen Orgeltabulatur an, das vielleicht von H. Buchner intavolierte und am Ende des vorangehenden Preambulums mit „fuga optima" angekündigte Stück *Maria zart* sei „per fugas" komponiert (ed. K. Berg-Kotterba, Erbe Dtsch. Musik XCI, Ffm. 1987, I, S. IX; vgl. auch unten, V. (1)). Buchner selbst versieht in seinem *Fundamentum* (nach 1524; ed. J.H. Schmidt, Erbe Dtsch. Musik LIV, Ffm. 1974) nicht nur einzelne Stücke mit entsprechenden Angaben (etwa „fugat in tenore cum discanto in octava", 42), sondern listet überdies in einer *Tabula fugandi artem complectus* (34) diverse freie und strenge Imitationsanfänge auf.

Die erweiterte Bedeutung von fuga tritt noch bei N. Vicentino (*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555) hervor, wenn er unter fuga jegliche Wiederholung, namentlich die Anfangsimitation und den strengen Kanon, begreift. Um eine Fuga zu beginnen, müsse man eine Tonfolge (passaggio) wählen, die von den anderen Stimmen genau wiederholt werden könne, wobei der zeitliche Abstand zwischen den Stimmen vier Semibreves nicht überschreiten dürfe. Eine Limitierung auf bestimmte Intervalle als Einsatzabstand zwischen Dux und Comes ist Vicentino unbekannt: Beantwortungen im Unisonus oder in der Oktave, die nicht so gut und auch nicht so häufig seien (weil sie zu wenig Abwechslung böten), zieht er die in der Quarte und Quinte vor; auch solche in den übrigen Intervallen würden sich gut hören lassen, wie Vicentino später hinzufügt („altri modi si possono usar di fugare per seconda, per terza, per sesta, et per settima, che faranno buon udire", 89). Könne der Comes die Wiederholung nicht lange aufrechterhalten, begleite der Komponist (den Dux) mit einem Kontrapunkt; vier oder fünf Noten würden für eine Fuga genügen. Darüber hinaus sei es hörenswert und kunstvoll, am Schluß eines Stückes denselben Imitationsabschnitt vom Anfang wieder aufzugreifen:

...et egli uolendo far principiar la fuga, eleggerà un passaggio che l'altre parti possino dire il medesimo, et la parte ch'entrerà con un sospiro doppò, ò con una pausa, ò due, ò tre, ò quattro, e non s'aspetterà piu di quattro pause... et le fughe che si potranno fare in uarij modi saranno buone, ma non per unisono, ne per ottaua, perche non daranno troppo uarietà: Questo modo di fugare per unisono e per ottaua non si dè troppo usare, se non per necessità... Poi quando si uorrà principiare una fuga, et se la parte che haurà da seguir la fuga non potesse seguirla à longo, il Compositore l'accommoderà con un contrapunto sopra, et non importerà molto, mentre ch'il principio habbi incominciato in fuga, pur che s'habbi fatto la fuga di quattro ò di cinque note (88');
Hora il modo di fugare sarà facile, mentre ch'il Compositore ritroui un bel principio, che facilmente possi seguire; et s'il fine della compositione potrà uenire, con la medesima fuga, del principio farà buon udire, et sarà artefitioso... (89).

Diese in Motetten, Madrigalen, Chansons, Messen und Psalmen anzutreffenden Wiederholungsarten seien etwas anderes als der mit demselben Begriffswort fuga belegte strenge Kanon, bei dem zwei, drei oder vier Stimme „über" einer Stimme sängen:

Questi modi s'usano ne Motetti, et ne Madrigali, et nelle canzoni Franzesi, et nelle Messe, et Salmi. ma non sarà per la fuga, che due ò tre, ò quattro cantassero sopra una parte, perche non seguirebbe... (88').

Wie Aaron nennt Vicentino spezielle Bezeichnungen: „fuga per ottaua contraria" für eine Imitationsform, bei der der Comes mit dem Komplementärintervall in Gegenbewegung zum Dux (zum Beispiel anstelle einer aufsteigenden Quinte mit einer absteigenden Quarte) einsetzt, „fuga mista" für eine Imitation eines Stimmenpaares mit divergierenden Soggetti durch ein anderes und „fuga alla riversa" für eine solche, bei der die Intervalle der Tonfolge im Comes unter strenger Beachtung der Halb- und Ganztonschritte umgekehrt erscheinen.

IV. Als Reaktion auf die im vorhergehenden Abschn. skizzierte kompos. Entwicklung seit dem ausgehenden 15. Jh. und die damit verknüpfte umfassendere und unpräzisere Verwendung des Begriffswortes fuga schränkt G. Zarlino 1558 dessen Bedeutung wieder ein und etabliert fuga als SATZTECHNISCHEN TERMINUS FÜR BESTIMMTE KONTRAPUNKTISCH-IMITATORISCHE DURCHFÜHRUNGEN (→ *Durchführen* I.) einer zugrundeliegenden kompos. Sinneinheit. In dieser Bedeutung wird fuga mit allenfalls geringen Modifikationen bis ins 18. Jh. tradiert.

Den damaligen unbedachten Gebrauch von fuga kritisiert bereits 1545 P. Aaron, wofür sein wohl längerer Aufenthalt in Venedig in Zarlinos Umkreis ausschlaggebend gewesen sein mag. Indem er fuga als „nichts anderes als eine Ähnlichkeit der musikalischen Intervalle bezüglich der Form [Notenwerte] und des (Hexachord-)Namens" definiert, bei der der Comes im Unisonus, in einer Quarte, Quinte oder Oktave zum Dux einsetze, dürften nur solche Kompos. damit belegt werden, in denen der Comes denselben „effetto" habe wie der Dux (was vor allem eine Ähnlichkeit der Hexachordnamen, also die genaue Beachtung der Ganz- und Halbtonschritte impliziert); liege wie im angeführten Beispiel eine solche Übereinstimmung nicht vor, solle von Canon gesprochen werden:

Lvcidario in mvsica (Venedig 1545): Et tal fuggire si fa in quattro modi, cioè per Vnisono, per Diateßaron, per Diapente, et per Diapason, et per le loro composte, o replica

te, per tanto come di sopra è manifesto, diremo che fuga non sia altro, che una somiglianza di interualli musici, gli quali è mestiere che stano simili di forma, et di nome, Stando adunque questi termini, dico, che il proceßo di sopra mostrato, non sara uera fuga, perche non ha similitudine di nome, imperoche dicendo il Soprano re, mi, fa, sol, Et il Tenore ut, re, mi, fa, sara Canon, et non fuga, per lo qual fondamento hauerai riguardo quando farai un uarco, che da te sia inteso fuga, oue al nome di quella non risponda... (9'); ähnlich, allerdings ohne die Kritik an der Benennung fuga, im 70. Cap. *Della Fuga* des zweiten Teils seines *Compendiolo di molti dvbbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo, et figvrato...* (Mailand o. J. [nach 1545], f. E ij).

V. Lusitano differenziert sogar ähnlich wie Zarlino, allerdings eher beiläufig, zwischen den beiden Ausdrücken fuga für eine intervallgetreue Wiederholung und imitatione für eine solche, bei der sich die Hexachordnamen nicht genau zu entsprechen brauchen:

Introdvttione facilissima, et novissima... (Venedig [1553] 1558): Fuga è dire i medesimi toni, o semitoni, o uoci, Imitatione è dire altre tante note, come se uno dice. la. sol. fa. mi. e l'altro rispondesse, sol, fa, mi, re (15').

(1) G. Zarlinos erklärtes Ziel in seinen *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) ist die genaue Abgrenzung der verschiedenen Bezeichnungen für eine melodische Wiederholung voneinander gleichermaßen wie eine präzise Bestimmung der einzelnen Ausdrücke. Vermutlich in Anlehnung an Tinctoris' Kategorie der Identität, an deren Stelle Zarlino den Ausdruck replica (Wiederholung) wählt, ist der Begriff fuga durch die Exaktheit (hinsichtlich der diastematischen Wiederholung) und infolgedessen eine perfekte Konsonanz als Einsatzintervall für die nachfolgende Stimme charakterisiert. Des weiteren zeichnet sich die Bezeichnung fuga durch die Dichotomie gebunden — frei (fuga legata und fuga sciolta) sowie eine deutliche Trennung gegenüber dem Korrelat imitatione aus (→ *Imitatio* III. (1)).

In den drei Ausdrücken in der Überschrift des Cap. 51 *Delle Fughe, o Consequenze, ouer Reditte, che dire le vogliamo* sieht Zarlino Synonyma; bei reditta beruft er sich möglicherweise auf die mus. Bedeutung des bei J. Tinctoris belegten lat. Äquivalents als fortwährende Wiederholung einer oder mehrerer Klangkombinationen („redicta[s] nihil aliud est quam unius aut plurium coniunctionum continua repetitio", *Liber de arte contrapuncti* III, 1477; CSM 22, II, 154: VI,4).

Für Zarlino bedeuten fuga und consequenza — wofür andere Autoren überdies reditta sagen würden, was ein und dieselbe Sache meine — eine gewisse Wiederholung einiger Töne des Gesanges oder der ganzen Melodie in einer Stimme (guida) durch eine andere (consequente) nach einem gewissen Zeitabstand. Diese singe und schreite mit denselben oder verschiedenen Tondauern und mit denselben Ganz- und Halbtonverhältnissen fort. (Während letztere Formel eine exakte Beachtung aller Intervallschritte besagt, so daß etwa einer kleinen Terz in der Guida eine kleine Terz im Consequente entsprechen muß, ist im vorangehenden Passus die Möglichkeit angedeutet, daß der Consequente die Guida zwar diastematisch exakt, aber durchaus mit anderen Notenwerten imitieren kann.) Die primär geforderte diastematische Identität beider Stimmen lasse sich nur bei einem Einsatz des Consequente in einer perfekten Konsonanz (Unisonus, Quarte, Quinte oder Oktave) zur Guida verwirklichen:

...cioè quel procedere, che fanno le parti alle volte l'vna dopo l'altra, detto in Fuga, o Consequenza, la quale alcuni chiamano anco Reditta, che significano vna cosa istessa; et è vna certa Replica di alquante voci nella cantilena, ouero la replica di tutta la modulatione, che si contiene in vna parte, fatta da vn'altra dopo alquanto tempo, cantando, et procedendo per le istesse figure cantabili; ouero per diuerse, et per li medesimi interualli di Tuoni, et di Semituoni, con altri simili. La qual Consequenza si fa in molti modi; imperoche ouero l'vna parte risponde, o (per dir meglio) segue l'altra per l'Vnisono, cioè cantando in quella voce istessa, oueramente per vna Quarta, o per vna Quinta, ouero per vna Ottaua (212).

(Klar gegen fuga abgesetzt, eignet dem Korrelat imitatione vornehmlich das Merkmal des Annäherungsweisen, indem die nachfolgende Stimme die vorausgehende nur auf dieselbe Weise, nicht aber mit genau denselben Intervallen nachahmen müsse, weswegen jene in einer Sekunde, Terz, Sexte oder Septime einsetzen könne.)

Obige Ambivalenz von fuga (als Wiederholung eines Melodieabschnitts oder einer ganzen Melodie) erläuternd, unterscheidet Zarlino zwischen einer „gebundenen" und „freien" Art. Fuga legata bezieht sich auf die Wiederholungsart, bei der auch die andere (nachfolgende) Stimme die in einer Stimme erklingende Melodie singe (weshalb Komponisten diese Art gewöhnlich ‚kanonmäßig' in einer einzigen Stimme notieren würden); in diesem Fall würden in allen Stimmen nicht nur die Notenwerte, sondern ebenso die Pausen und andere Akzidentien auf dieselbe Weise ausgeführt. Im Gegensatz dazu meint fuga sciolta die Form, wenn der Consequente nur eine gewisse Anzahl von Tönen der Guida übernehme, während die restlichen Töne keiner solchen Vorschrift unterlägen; überhaupt sei der Komponist hier nicht im selben Maße verpflichtet, die Gleichheit der Notenwerte, Pausen und ähnlicher Akzidentien zu beachten:

Sono però di due sorti le Fughe, o Consequenze; cioè Legate, et Sciolte: Le prime sono quelle, che si ritrouano ordinate in tal maniera, che quella modulatione, che fà vna parte del concento, l'istessa canta anche vn'altra: Onde

costumano li Compositori di scriuere le parti in vna sola... Ma le Fughe, o Consequenze sciolte si ritrouano tra quelle parti, che non cantano con simili oblighi: ma solamente vna di loro procede in Fuga, o Consequenza per vn certo numero di figure, che si ritroua in vn'altra parte; il resto poi delle figure non sono sottoposte a tal legge. Et in cotesto modo di comporre, il Compositore non è obligato di osseruare le equalità delle figure, et di porre le Pause simili, ne osseruare altri simili accidenti... (213).

Wie eng der fuga-Begriff bei Zarlino mit der Kategorie der exakten diastematischen Wiederholung verknüpft ist, zeigt zum einen die „Fuga, o Consequenza per ἄρσιν, et Θέσιν" (215), in der der Consequente die Tonfolge der Guida in Gegenbewegung imitiert (→ *Inversio* IV. (1) (b) u. Exkurs) und bei der allein zur Wahrung der Intervallgrößen ebenso andere Einsatzintervalle (als die oben erwähnten) möglich wären, beispielsweise eine kleine Terz — anstelle des irrtümlich angegebenen „semitono" — oder eine kleine Septime. Zum anderen behandelt Zarlino eine fünfte, kanonartige und somit ebenfalls einstimmig notierbare Satztechnik — weswegen sie auch gemeinhin fuga genannt werde („communemente è detta Fuga", 220) — wohl nicht zufällig im Imitatione-Kap. und belegt sie mit der Formel „parte in Fuga, et parte in Imitatione" (219), da beim Überschreiten der Hexachordgrenzen die exakte (fuga-mäßige) Wiederholung der Intervallgrößen zugunsten einer ungenaueren (imitatione-mäßigen) fallengelassen werde.
In der 1573 publ. 3. Auflage seiner *Istitutioni* ergeben sich durch den weitgehend umformulierten Beginn des Cap. 54 *Delle Fughe, o Consequenze* gerade in terminologischer Hinsicht wenigstens zwei gravierende Änderungen. Erstens nennt Zarlino von den damals gängigen Bezeichnungen für melodische Wiederholungen (consequenza, fuga, imitatione, reditta, risposta) nun explizit die ersten drei Ausdrücke als die ihm am geeignetsten erscheinenden:

Et se bene tutte queste cose tendono ad vn fine; le ridurremo a tre capi soli: cioè alla Fuga, alla Imitatione et alla Consequenza... (257).

Zwischen fuga und consequenza differenziert Zarlino insofern, als fuga legata einen Kanon bezeichnet, bei dem die einzelnen Stimmen gesondert notiert werden, und consequenza den einstimmig notierten Kanon, wie einem späteren Passus zu entnehmen ist: demnach würden „einige weniger intelligente Musiker das Canon nennen, was sie als Consequenza bezeichnen müßten" („alcuni Musici poco intelligenti nominano *Canon* quello, che douerebbono dire Consequenza", 259). Letzteren, aus der mittelalterlichen Logik stammenden Fachausdruck für den ‚folgerichtigen' Schlußsatz eines Syllogismus („Questa si potrà veramente chiamare Consequenza: percioche si come nel Sillogismo formale vi entra la Oratione; nella quale essendo poste alcune cose, di necessità ne segue vn'altra; cioè la Conclusione, o Consequenza", 257) interpretiert Zarlino damit jedoch abweichend vom Sprachgebrauch aller anderen Theoretiker, die den nach Angaben G. B. Martinis (*Esemplare* II, Bologna 1775, 272) von A. Willaert eingeführten Begriff consequenza ohne erkennbare Einschränkung auf den Kanon überhaupt beziehen, wie auch dessen Schüler Zarlino selbst, der zuvor immer „Fuga, o Consequenza" gleichsetzt (200 u. passim). Zweitens akzentuiert Zarlino beim Begriff fuga noch mehr die Kategorie der Exaktheit, indem er in der allgemeinen Definition das Moment derselben oder ähnlicher Notenwerte eliminiert. Die Möglichkeit verschiedener Notenwerte in Guida und Consequente läßt er vielmehr nur noch für fuga sciolta (und natürlich für die beiden imitatione-Arten) gelten, demgegenüber sie im Fall von fuga legata ausgeschlossen scheint. (Unklar wird dadurch, ob besondere Formen wie der Mensur- und Proportionskanon trotzdem noch stillschweigend bei fuga oder consequenza mitgemeint oder aufgrund der eingeschränkten Bedeutung dieser Ausdrücke nunmehr als imitatione legata zu begreifen sind.)
Lit.: → *Imitatio* III. (1).

(2) Zarlinos Begriff von fuga wird namentlich in der ital. Musiktheorie bis ins 18. Jh. in allerdings modifizierter Form tradiert: denn die beiden genannten Zarlinoschen Kriterien verlieren für den fuga-Begriff an sich ihre konstitutive Bedeutung und betreffen nur noch besondere Fuga-Bezeichnungen aufgrund der Einbeziehung des Imitationsbegriffs einerseits und der Ausweitung des Ausdrucks fuga legata auf alle Intervallkanons andererseits. Den Begriff fuga kennzeichnet ferner eine immer subtilere Untergliederung.
Weitestgehend an Zarlino, was die Exaktheit (hinsichtlich der diastematischen Wiederholung), die vier perfekten Konsonanzen als Einsatzabstände und damit die Abgrenzung des fuga-Begriffs von dem der Imitation betrifft, orientieren sich folgende Theoretiker:

G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto* (Venedig 1586): Fuga è la replica di vna particella, ouero di tutta la modulatione fatta da una parte graue, ouero acuta procedendo per alquanto spatio di tempo per gl'istessi interualli... (31);
O. Tigrini, *Il Compendio della Musica* (Venedig 1588): Fvga, Conseguenza, ouero Reditta è quella replica, che si fa di più Note nella Cantilena, ouero la replica di tutte fatta da vn'altra, ò più parti dopò alquanto tempo, procedendo per le medesime figure cantabili, ouero per diuerse, & per i medesimi interualli di Tuoni, & di Semituoni con altri simili... (104);
P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613): Fvga ò Consequencia, es aquella remedacion de puntos que se haze entre dos ò mas partes... procediendo no tan solamente

por los mesmos grados, mas tambien por los mesmos interualos de Tono ò de Semitono &c. (765);
La differencia pues, que ay entre la Fuga y la Imitacion es, que *la Fuga tiene cuenta no tan solamente de los grados con que procede la primera parte, mas tambien de los interualos: y la Imitacion tiene cuenta solamente de los grados*... La Fuga, por vsar sus proprios interualos, se ha de hazer *al Vnisonus, à la Quarta*... *à la Quinta, à la Octaua y sus compuestas:* à differencia de la Imitacion, la qual... se haze *à la Segunda, à la Tercera, à la Sexta, à la Septima*... (766);
S. Picerli, *Specchio secondo di Musica* (Neapel 1631): Per intelligenza de i termini... si deue notare, ch'è differenza tra la fuga, e l'imitatione, poiche nella fuga le note sono in tutto, per tutto, l'istesse di nome, di valore, e d'interualli di toni, e di semitoni: Ma nell'imitatione manca sempre qualche d'vna delle sudette cose... (90).

Allein schon zwischen Artusi und Tigrini besteht eine Divergenz hinsichtlich der Priorität der beiden Zarlinoschen Implikationen des fuga-Begriffs. Tigrini betont die exakte Wiederholung der Intervalle (während er die betreffenden Einsatzabstände eher beiläufig erwähnt), weshalb für fuga alla riuerscia als Bezeichnung der Wiederholung in Gegenbewegung auch andere Einsatzabstände (etwa Septime, Undezime [recte: Dezime?]) in Frage kämen, nur damit sich die Tonfolgen genau entsprechen.
Ihm gegenüber rückt Artusi die genannten Intervalle in den Vordergrund, wenn er ausdrücklich für alle dem Begriff fuga subsumierten Formen als möglichen Einsatzabstand Unisonus, Quarte, Quinte und Oktave angibt. Damit gerät er aber bei den beiden Fugae in Gegenbewegung in Konflikt mit dem Postulat intervallgetreuer Wiederholung; ist im einen Fall lediglich die genaue diastematische Wiederholung berücksichtigt (wogegen der Comes unkommentiert im Abstand einer kleinen Terz einsetzt), so im anderen Fall der Einsatz in einer perfekten Konsonanz (wofür nun eine kleine Terz durch eine große und eine große Sekunde durch eine kleine beantwortet wird).
Bei Picerli schließlich, der den fuga-Begriff zunächst ganz im Sinne Zarlinos definiert, dabei freilich die bestimmten Intervalle ignoriert — wie vor ihm P. Pontio und Sc. Cerreto (siehe unten) —, gewinnt eine neue Implikation an Gewicht. Im Unterschied zur kanonmäßigen Nachahmung, für die sich mit Picerli die Satzbezeichnung Canone etabliert, genügt nämlich zur Kennzeichnung der seinerzeit erheblich vermehrten ‚freieren' Wiederholungsarten eine simple Einteilung wie die bei Zarlino nicht mehr. Zum Zweck einer begrifflichen Präzisierung führt Picerli mehrere Epitheta für fuga ein. Eine solche Nomenklatur, die mit ihrer überaus nuancierten Unterteilung des fuga-Begriffs für das spätere 17. und frühe 18. Jh. überhaupt charakteristisch ist, umfaßt bei ihm die Begriffspaare fuga semplice und doppia (bei nur einmaligem Erscheinen des Soggettos in jeder Stimme oder wenigstens zwei solchen Einsätzen auf verschiedenen Tonhöhen), fuga regolare und irregolare (wenn die Wiederholung innerhalb der Oktavgrenzen der Tonart geschieht bzw. wenn dies nicht der Fall ist), fuga autentica und plagale (mit einem aufsteigenden oder fallenden Thema) sowie fuga imitante und imitata (→ *Imitatio* III. (2)):

op. cit.: Le sciolte, o libere, sono quelle, il consequente dè quali dice l'istesse note dell'antecedente, solo per qualche spatio di tempo, ma non insin'al fine. Alcune fughe semplici, cioè non replicate, & altre doppie, cioè almeno vna volta replicate, & in diuersi luoghi, sono più belle.
Le predette fughe, & imitationi, se son fatte nelle corde del tono, si dicono regolari, e se fuori di esse, irregolari; se ascendono, sono autentiche, e se discendono, plagali; se si replicano in diuersi luoghi, si dicono imitanti, e se si fanno sopra le note ferme, o quasi ferme, e poi se replicano con le dette note ferme, si dicono imitate (90f.).

Fuga doppia bezeichnet nebenbei gesagt bei ihm später (122) ebenso — wie seit G. Coperario (*Rules how to compose*, hs. ca. 1614, ed. M. Bukofzer, Los Angeles 1952, 40) üblich — eine Wiederholung mit zwei verschiedenen Soggetti; zum erweiterten Ausdruck Doppelfuge vom 18. Jh. an vgl. unten, V. (3).
Daß Picerli im übrigen den Begriff fuga sehr eng faßt, geht aus seiner Ansicht hervor, der Ausdruck werde im uneigentlichen Sinne von Musikern — „Alcune fughe (ma improprie) si chiamano da Prattici" (91) — nicht nur (in Verbindung mit den Adjektiven „riuersata, o riuoltata") auf den doppelten Kontrapunkt, sondern auch (mit „trauersata" und „contraria") auf Wiederholungen in der Gegenbewegung und (mit „cancherizzata") im Krebsgang angewendet.
Noch im ausgehenden 17. Jh. läßt sich der Zarlinosche fuga-Begriff in wenig veränderter Form nachweisen:

J. Ozanam, *Dictionaire mathematique* (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: La Fugue est une imitation du Chant...
La Partie qui commence la Fugue, s'appelle *Guide*, & les autres la suivent à l'Unisson, à la Quarte, à la Quinte, ou à l'Octave. Quand c'est à quelqu'autre intervalle, on nomme cela une *Imitation*.
La Fugue est semblable pour le Mouvement, pour les degrez du Progrés, & pour les Intervalles: mais l'Imitation ne l'est souvent que pour le Mouvement & pour les Degrez, sans suivre les mêmes Intervalles (657).

Vielleicht gerade der permanente Verweis auf die für den mus. Terminus fuga maßgebliche umgangssprachliche Bedeutung (vgl. oben, I. (1)) mag G. A. Bontempi zu der Kritik veranlaßt haben, daß dieser Ausdruck unpassend sei, weil er nur den Vorgang des Fliehens selber bezeichne:

Historia musica (Perugia 1695): Fuga e uocabolo improprio: poiche altro non significa, che l'atto istesso del fuggire (244).

Auch Bontempi beruft sich ausdrücklich auf Zarlino, etwa was die exakte Wiederholung der Intervallschritte oder die verschiedenen Einsatzabstände für

fuga und imitatione anbelangt. Irrtümlicherweise geraten aber die Notenwerte zum alleinigen Unterscheidungsmerkmal zwischen fuga legata und sciolta, wenn Bontempi zum einen den für diese beiden Bezeichnungen maßgeblichen Hinweis auf die divergierende Länge der Wiederholung (vermutlich aus Versehen) wegläßt, zum anderen aber bei fuga sciolta die von Zarlino angedeutete Möglichkeit verschiedener Notenwerte verabsolutiert und nun als unabdingbar für diese Art hinstellt, im Fall von fuga legata hingegen die Wahrung derselben Notenwerte hervorhebt:

La Fuga legata è quella, la cui Parte conseguente procede per gli stessi gradi, per gli stessi tuoni et hemituoni, e con Note dello stesso ualore... Si conseguisce la Fuga legata anche per mouimento contrario e con Note dello stesso ualore... La Fuga sciolta è quella, la cui Parte conseguente procede pe' mouimenti della Guida: ma con Note di diuerso ualore (ibid.).

Eine weiterreichende Änderung des fuga-Begriffs erfolgt schon Anfang des 17. Jh. durch Sc. Cerreto in Nachfolge P. Pontios, der im *Dialogo* (Parma 1595, 106) beim Ausdruck imitatione nicht mehr zwischen legata und sciolta differenziert, dessen Bedeutungsumfang aber auf das Parodieverfahren ausdehnt (zit. → *Imitatio* III. (2)). Diesen Imitationsbegriff seines Lehrers subsumiert Cerreto als fuga à imitatione bzw. imitatione della fuga dem Begriff fuga, der nun dreigegliedert außerdem die Bezeichnungen fuga con obligo und fuga senza obligo (senz'obligo) für die zwei durch die Wiederholungslänge geschiedenen Fuga-Ausprägungen umfaßt. Konsequenterweise ist nicht mehr dieser umgreifendere fuga-Begriff selbst durch die Identität der Intervalle, Notenwerte und Pausen charakterisiert, sondern nur noch der Ausdruck fuga con obligo; wie schon bei Pontio fehlt deshalb auch jeglicher Hinweis auf bestimmte Einsatzintervalle:

Della Prattica mvsica Vocale, et Strvmentale (Neapel 1601): Dunque è da sapere che le fughe ne i Canti armonici si suolono fare di tre modi, cioè con obligo, senza obligo, & à imitatione, quelle che si fanno con obligo sarà quando vna, ò più parti seguiranno vn'altra parte con li medesimi interualli, & figure, & pause... (211).

Eine solche, den Imitationsbegriff integrierende Bezeichnung fuga findet in den deutschsprachigen Raum bereits durch S. Calvisius (vgl. unten, IV. (3)) Eingang, vor allem aber durch J. P. Sweelinck und dessen Schüler-Kreis. In einem von M. Weckmann (wahrscheinlich zw. 1655 u. 1665) kompilierten Kontrapunkt-Text (zit. nach: Sweelinck, *Compos. Regeln*, ed. H. Gehrmann, Werken X, s'Gravenhage u. Lpz. 1901) erscheint Imitation als dem fuga-Begriff untergeordneter Ausdruck, indem der betreffende Abschnitt mit „Hier folgen Vnterschiedliche Manieren von Fugen..." (59 a) eingeleitet und später Imitation mit der bekannten Trennung in ungebunden und gebunden als eine (ungenauere) „Manier von Fugen" (60 a) vorgestellt ist. In deutlicher Anlehnung an Zarlino führt Weckmann als fünfte Manier ein „Exempel, welches halb Fuge vnd halb Imitation ist" (61), an. Die exakte Wiedergabe der Intervallgrößen ist für den fuga-Begriff nur noch von sekundärer Bedeutung, insofern sie erst nach den bestimmten Einsatzintervallen erwähnt wird und an die Stelle des früheren Kausalzusammenhangs eine einfache Konjunktion tritt:

Die Fugen werden gemeiniglich gemacht in dem Unisono oder in der Quart, oder in der Quint, oder Octav, vnd gehen mit eben demselben intervallen, die die anfahende Stimme hat (59 a f.).

Die besprochene Bedeutung von fuga läßt sich noch bei G. M. Bononcini (*Mus. Prattico*, Bologna 1673) nachweisen, der entgegen der Trennung beider Ausdrücke in der Überschrift des betreffenden Cap. *Delle Fughe, et Imitazioni* sämtliche Wiederholungsformen dem Begriff fuga unterordnet. Diese allgemeine Bezeichnung für die Wiederholung einiger oder aller, in einer beginnenden Stimme aufgestellten Noten durch andere Stimmen gliedert sich erstens in die Benennungen „Fuga legata, ouero obligata" (oder Canone) für jeden Intervallkanon und „Fuga sciolta, ò libera" für die teilweise, explizit auf Quinte, Quarte, Unisonus oder Oktave als Einsatzabstand limitierte Wiederholung, und zweitens in die Ausdrücke fuga propria (bzw. regolare) und fuga impropria (bzw. irregolare), die sich ebenfalls nicht genau entsprechen, da sich der eine auf eine Wiederholung unter genauer Beachtung derselben Ganz- und Halbtonschritte bezieht, der andere (mit imitazione synonyme) dagegen auf eine Wiederholung in einer Sekunde, Terz, Sexte und Septime, ohne daß das für ein echtes Korrelat notwendige Moment der nicht strikten Übernahme der Intervallgrößen zur Sprache käme. Ferner nennt Bononcini Picerlis Bezeichnungen fuga autentica und plagalis, fuga retta (für eine Wiederholung in gleicher Richtung) sowie fuga contraria und contraria riversa (für eine solche in Gegenbewegung entweder ohne oder mit exakter Beachtung der Intervallgrößen; → *Inversio* IV. (2)):

Fvga è vna replica d'alcune, ò di tutte le figure, che si pongono in Cartella per la parte, che comincia à cantare, fatta da altre parti... La Fuga legata è l'istessa, ch'è il Canone... La Fuga sciolta chiamata ancora soggetto, è quella, della quale si replicano solo dall'altre parti alcune figure, ò note per quinta, ò per quarta, ò per vnisono, ò per ottaua lontane dalla parte, che comincia à Cantare. La Fuga propria detta regolare è quella, nella quale s'osseruano dalle parti, che la replicano, gl'istessi tuoni, e semituoni. L'impropria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione... La Fuga autentica è quella, che si muoue ascendendo, e la plagale per il contrario descendendo. La Fuga retta è di due sorti, ascendente, e descendente: l'ascendente è l'istessa, ch'è l'autentica, e la descendente è simile alla plagale (81 f.).

Mit fuga composta und incomposta bezeichnet Bononcini schließlich zwei Wiederholungsarten, je nachdem, ob die beiden Intervalle Quinte und Quarte, die aus der harmonischen Teilung der Oktave resultieren und den Modus hauptsächlich kennzeichnen, im Thema schrittweise (in Sekunden und Terzen) oder sprungweise (in Quarten und Quinten) ausgeführt sind (83).

Auch wenn der Zarlinosche fuga-Begriff noch in der ersten Hälfte des 18. Jh., beispielsweise in den Musiklexika von S. de Brossard (Paris 1703, [2]1705) und J. G. Walther (Lpz. 1732), unschwer zu erkennen ist, so hat sich doch seine Bedeutung durch die Einbeziehung des ihm untergeordneten Imitationsbegriffs einerseits und die Ausdehnung der Bezeichnung fuga legata auf alle Intervallkanons andererseits erheblich gewandelt. Fuga insgesamt kommt nunmehr weder das Kriterium der exakten Wiederholung der Intervallgrößen noch die Limitierung auf die vier perfekten Konsonanzen zu. Hinsichtlich des ersteren Aspekts vertreten etwa Z. Tevo und J. Chr. Pepusch allerdings unterschiedliche Positionen. Für Tevo ist dieses Moment allein für eine einzige fuga-Bezeichnung (fuga regolare bzw. propria) bestimmend (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 314), obwohl bei ihm der gleichbedeutend mit fuga irregolare gebrauchte Ausdruck imitatione wieder die ungenauere Wiederholung nur mit denselben (Intervall-)Graden impliziert („per l'istessi gradi, mà non per li medesimi tuoni, e semituoni", 320). Den zeitgenössischen Mißbrauch von fuga kritisierend, akzentuiert Pepusch hinwieder jene Exaktheit für diesen Begriff überhaupt (in Abgrenzung zu nicht so genauen Wiederholungen, die er als Imitationen verstanden wissen will):

A Treatise on Harmony (London [1730] [2]1731) IX: A *Fugue* is a Piece of Musick in *Two* or more *Parts*, wherein the Parts which *lead* and *answer* in *Fugue* must proceed by the *same Species* of *Intervals*; that is, that the *Tones* and *Semitones* must stand in the same Order in *One Part* as they do in the *Other* (79);
There are many other Kinds of *Composition*, which are often call'd *Fugues*, tho' they are properly no more than *Imitations* of *Fugues*, for their *several Parts* don't strictly proceed by the *same Species* of *Intervals*. 'Twould be endless to enumerate all the Varieties of these *Imitations*... (87).

Lit.: K. H. Holler, G. M. Bononcini's Mus. prattico in seiner Bedeutung für d. mus. Satzlehre d. 17. Jh., Sammlung musikwiss. Abh. XLIV, Straßburg u. Baden-Baden 1963, 91–109; P. Walker, From Renaissance ‚Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Mss.", Schütz-Jb. VII/VIII, 1985/86.

*

Exkurs: Die Kontrapunktlehre kennt seit dem 16. Jh. den ital. Ausdruck contrapunto fugato für Satzstrukturen, die sich durch ein betont imitatorisches oder gar kanonartiges Stimmengefüge auszeichnen. In Anbetracht immer differenzierterer satztechnischer Erscheinungen wurde die Bezeichnung contrapunto diminuto für die allgemeine Satzlehre (→ *Contrapunctus* IV. (2)(b)) zunehmend unpräzis, weswegen man diesen Begriff weiter zu untergliedern suchte. Contrapunto fugato als typisches Beispiel für solche Benennungen, durch die ein als spezifisch für die jeweilige Kontrapunktart erachtetes Merkmal begrifflich gefaßt ist, wird selbst unterschiedlich verwendet.

Der von P. Aaron (*Compendiolo*..., Mailand o. J. [nach 1545], f. D ij) nicht weiter erklärte Ausdruck „(contrapunto) Fugato" bezeichnet zum einen bei P. Pontio (*Ragionamento di Musica*, Parma 1588, 90 f.) eine Art Ostinatotechnik, in der ein Melodieteil in einer Stimme zwei- oder mehrmals repetiert wird, wobei etwa die Tonlage gewechselt und Notenwerte verändert werden können; diese Bedeutung wird von A. Banchieri (*Cartella di musica*, Venedig 1614, 107 u. 185), G. M. Bononcini (*Mus. Prattico*, Bologna 1673, 77), A. Berardi (*Documenti armonici*, Bologna 1687, 20 f.) und noch von J. Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 420, vgl. 248) tradiert.

Zum anderen begegnet contrapunto fugato in der allgemeineren Bedeutung ‚imitierender Kontrapunkt' bei S. Picerli (*Specchio secondo di Mvsica*, Neapel 1631), der im Cap. XIII *Del modo di fare, e cantare diuersi contrapunti fugati* die Begriffe fuga und imitatione in oben skizzierter Weise behandelt. Dies voraussetzend beschreibt A. Kircher mit contrapunctus fugatus eine solche Setzweise, wenn einer vorausgehenden Stimme die übrigen mit denselben Intervallen nachfolgen:

Musurgia universalis (Rom 1650): Est & contrapunctus fugatus; qua vox vna præcedens reliquæ verò ijsdem interuallis indulgentes, præcedentem seu ducem sequuntur... (I, 245 f.); vgl. Th. B. Janowka (*Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, 30 f.).

Auf ähnliche Weise subsumiert Z. Tevo dem Begriff contrapunto fugato, wie der contrapunto à soggetto gewöhnlicherweise genannt werde, die Bezeichnungen imitatione, fuga und canone (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 299). Demgegenüber ist im BrossardD (Paris [1703] [2]1705) bereits lapidar von „Fugen oder Imitationen" die Rede:

Art. *Contrapunto*: Si l'on fait des *Fugues* ou des *Imitations*, c'est *Contrapunto fugato* (16).

Spätere Definitionen akzentuieren den keineswegs eindeutigen Begriff der Fuge:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Contrapunto fugato*: ...ein aus Fugen bestehender Contrapunct (183 a);
M. Spieß, *Tract. mus. compositorio-pract.* (Augsburg 1746): *Fugirter Contrapunct* aber heisset er, wann er mit einem schönen *Themate*, auf Art einer *Fugæ*, wohl angefangen, *legaliter prosequirt*, und *magistraliter deducirt* und *clausulirt* wird (108 a);
J. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 1 (Offenbach 1835): Der zweite, nämlich der *fugirte Contrapunkt*, besteht darin, dass 3 oder 4 Stimmen desselben nach den Regeln der Fuge abgefasst seyn müssen, wobei das Subject entweder in *einer* Stimme fortgeführt, oder ebenfalls nach den Regeln der Fuge für *mehrere* Stimmen bearbeitet erscheinen kann (13).

*

(3) Außer in der von Zarlino auf bestimmte Erscheinungen von Wiederholung begrenzten Bedeutung (vgl. oben, IV. (2)) umfaßt fuga insbesondere in nicht-ital. Sprachräumen seit dem ausgehenden 16. Jh. als satztechnischer Begriff AUCH UNGENAUERE WIEDERHOLUNGSARTEN, ohne daß — wie bei den dort genannten Autoren — Imitation begrifflich fixiert würde.

Auf eine Differenzierung zwischen dem fuga- und Imitationsbegriff wird kein Wert gelegt. Bezeichnend sind S. Calvisius' Bedenken gegenüber der seiner Ansicht nach zu subtilen begrifflichen Unterscheidung zwischen fuga und imitatio, indem manchmal eine Wiederholung ohne Beachtung der exakten Intervallgrößen imitatio heiße, wogegen Calvisius sämtliche Wiederholungsformen unter fuga begreifen möchte (zit. → *Imitatio* III. (3)). Auch H.L. Haßler meint mit „fugweiß" im Titel *Psalmen vnd Christliche Gesäng/ mit vier Stimmen/ auff die Melodeyen fugweiß componiert* (Nürnberg 1607) jegliche Form von Imitation. Ein solches Desinteresse scheint namentlich für Komponisten und Musiker typisch zu sein. So muß 1613 P. Cerone im Anschluß an den von Zarlino übernommenen fuga-Begriff einräumen, die Praktiker würden sich nicht dessen terminologischer Trennung bedienen, sondern jeden auf Imitation beruhenden Kontrapunkt unterschiedslos mit fuga bezeichnen und bei diesem Begriff lediglich mittels verschiedener Attribute differenzieren:

El Melopeo y Maestro (Neapel 1613): A duiertan que el dia de oy los Praticos no hazen tantas distinciones, ni tantas differencias de nombres particulares, pues à todos los Contrapuntos que proceden con imitacion, indifferentemente llaman FVGAS: differenciando despues la vna de la otra con estos terminos, diziendo en esta manera: *Fuga simple: Fuga doblada: Fuga atrauessada: Fuga contraria: Fuga cancrizante: y Fuga de engaño* (803).

Auf ähnliche Art konstatiert J. Ozanam Ende des Jh., Musiker würden gewöhnlicherweise alle Wiederholungsformen unter dem Ausdruck Fugue zusammenfassen:

Dictionaire mathematique (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: Cependas les Musiciens confondent ordinairement tout cela, sous le nom de *Fugue* (657).

Selbst im Bereich der Musiktheorie begegnet der Imitationsbegriff nur noch im Sinne der Nachahmung kompositorischer Vorbilder (zum Beispiel bei J. Burmeister oder Chr. Bernhard; → *Imitatio* II.). In anderen Schriften gerät Imitation, ursprünglich dem Korrelat fuga gegenüber ein gleichwertiges Definiendum, zu einem zweiten Definiens für fuga neben dem auf den bloßen Vorgang der Wiederholung abzielenden Ausdruck repetitio, wie die Belege bei J. Lippius, J.H. Alsted u. J. Crüger zeigen (→ *Imitatio* III. (3)) oder bei A. Berardi, der sich bei seiner Bestimmung von fuga sonst eng Zarlino anschließt:

Docvmenti armonici (Bologna 1687): La fuga è vna replica, ò reditta, ò pure imitatione d'vna particella, ouero tal'hora di tutta la modulatione di vna parte contenuta nella Cantilena. Si chiama fuga à simiglianza d'vno, che fuggendo, l'altro lo segue per l'istessa via, ò sentiero (36); in den *Miscellanea mvs.* (Bologna 1689, 179) übernimmt Berardi dagegen S. Picerlis Unterscheidung zwischen fuga und imitatione (vgl. oben, IV. (2)).

Wird die begriffliche Differenzierung zwischen fuga und imitatione im Zarlinoschen Sinne nicht weiterverfolgt, so tradieren Theoretiker hauptsächlich im deutschsprachigen Raum dessen Dichotomie legata — sciolta (je nachdem, ob der Comes ein ganzes Stück lang an den Dux ‚gebunden' ist oder nach einer Weile ‚frei' weitergeführt wird).

Höchstwahrscheinlich unabhängig von Zarlino, zumal dessen nur fünf Jahre zuvor publ. *Istitutioni harmoniche* ihm fremd gewesen sein dürften, präzisiert G. Dreßler 1563 den unbestimmt gewordenen Begriff fuga mittels dreier Adjektive und grenzt eine „vollständige" Wiederholung und zwei freiere Arten gegeneinander ab. Zwar ähneln seine Ausführungen auffällig denen Zarlinos (weswegen sich eine gemeinsame Quelle für die fuga-Bestimmungen beider vermuten ließe): nicht nur bringt Dreßler fuga in Verbindung mit dem Ornament-Begriff (der bei Zarlino bekanntermaßen erst im Kontext des Pendants imitatione als „weiteres ornamento" fällt); sondern Dreßler erklärt auch fuga mit repetitio (dem lat. Äquivalent zu replica), ebenso wie er den Einsatzabstand zwischen Dux und Comes auf die vier perfekten Konsonanzen Unisonus, Oktave, Quinte und Quarte beschränkt. Anders als Zarlino unterteilt Dreßler jedoch diesen allgemeinen Begriff von fuga für eine Wiederholung zweier, dreier oder mehrerer Stimmen in die Kanonbezeichnung fuga integra sowie die beiden anderen, nicht so eindeutig zu interpretierenden Komposita semifuga und mutillata fuga. Scheint „Halbfuga" die sogenannte Anfangsimitation zu meinen (ein Gesang, der anfangs kanonmäßig verlaufe, aber doch endlich nach Verlassen des Kanons imitationsförmig in einer Klausel schließe), so bezieht sich „verstümmelte fuga" wohl auf die Binnenimitation in einem ansonsten homophonen Satz (ein Gesang, der ungeachtet seines nicht-kanonischen Beginns dennoch eine solche Harmonia [Satz] ertönen lasse, in der man eine der Fuga nachgeahmte Struktur erkennen könne):

Præcepta Mvsicae Poëticae (hs. 1563): Tribus ornamentis Clementis [sc. Clemens non Papa] cantiones maxime excellunt: Syncopationibus, vicinis clausulis et fugis...
[Fuga] Est duarum vel trium vel plurium vocum repetitio quae fit vel per unisonum, 8 5 vel 4.
[Fuga est] Triplex, videlicet integra, semifuga et mutillata.
[Integra fuga] Est cum omnes voces ex una cantione canunt usque ad finem...
[Semifuga] Est cantio referens initia integrae fugae sed tandem omissa fugae imitatione in clausulam concedens...

[Mutillata fuga] Est cantio, quae quamquam statim initio non integram fugam referat tamen talem sonat harmoniam ut intelligi possit ad imitationem fugae compositam... (ed. B. Engelke, in: Geschichtsblätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 241 f.).

Näher an Zarlino orientiert sich S. Calvisius, der die *Istitutioni harmoniche* nach eigenen Angaben erst 1589 aus der Veröff. im Rahmen der Gesamtausg. kennenlernte, indem er dessen zweigegliederten fuga-Begriff übernimmt und dabei die ital. Ausdrücke fuga legata und sciolta im Lat. durch fuga ligata und soluta ersetzt (für die J. Nucius 1613 — offenbar an Calvisius' Ausdrucksweise anknüpfend — die Bezeichnungen fuga totalis und partialis einführt; vgl. unten, IV. (4)). Fuga selbst definiert Calvisius als „gewisse Wiederholung irgendeiner Melodie, die meistens aus eben den beiden Intervallen Quinte und Quarte vorgenommen wird, die den Modus konstituieren, in dem die Harmonia geformt ist":

Melopoiia (Erfurt 1592) XV: Est autem Fuga certa alicujus modulationis repetitio: Et sumitur plerunque ex iisdem speciebus διὰπέντε ac διὰτεσσάρων, modum in quo Harmonia condita est, constituentibus... (f. H 4').

Diesen Begriff versteht Calvisius gleichwohl erheblich umfassender als Zarlino. Nicht nur bezieht sich fuga ligata nun auf sämtliche Intervallkanons (Cap. XIX), sondern fuga umschließt auch entsprechend der Anzahl zugrundeliegender Melodien die Wiederholung ein und derselben Melodie (wobei der Comes in allen Intervallen einsetzt und die Stimmen mit ähnlicher, aber nicht allzu divergierender Tonbewegung fortschreiten) ebenso wie die Wiederholung einer verschiedenen Melodie, bei der wiederum entweder die nachfolgenden Stimmen von ihrem Dux durch Bewegung oder Notenwerte abweichen, ohne die Fuga zu verschleiern, oder auch unterschiedliche Wiederholungen vermischt werden:

Porrò Fuga est ejusdem, aut diversæ modulationis repetitio. Ejusdem modulationis Fuga est, non tantum quæ in unisono, sed etiam ex alijs intervallis procidit, quando voces paribus, aut non multum discrepantibus consecutionum motibus, in ascendendo, aut descendendo progrediuntur.
Diversæ Modulationis Fugæ fiunt, quando comites cum duce suo, vel motu, vel figurarum quantitate discrepant, fugam tamen non obscuré ostendunt, vel etiam quando diversæ Fugæ miscentur.
Deinde fuga est vel per totam cantilenam vel in parte tantum. Quæ est per cantilenam totam fuga ligata dicitur, vel fuga integra, vel mera, ubi neceße est, omnia accidentia cantus, quó ad tempus, et figuras observari...
Qua in parte tantúm fiunt, fugæ dicuntur Solutæ, ideo quod solvantur, et in clausulas, omißa fugæ imitatione concedant, et propterea unius Ducis nomine scribi non poßunt (f. H 5-H 5').

Chr. Bernhard, der fuga als „Wiederhohlung einiger in einer vorhergehenden Stimme angebrachten *Modulation*" definiert (*Tract. compos. augmentatus*, um 1660, ed. J. Müller-Blattau, Kassel [2]1963, 112), untergliedert gerade den Kanonbegriff fuga totalis minutiös gemäß verschiedenen Nachahmungsmöglichkeiten, während er bei fuga partialis nur die sogenannte tonale und reale Beantwortung erwähnt (fugae partiales „gehören entweder zur *Consociation* oder *Aequatione Toni*", ibid.) und somit die konträren Positionen eines M. Scacchi und P. Siefert zu verknüpfen sucht.
Größere Bedeutungsmodifikationen erfährt der Begriff fuga hinsichtlich des Einsatzabstandes zwischen Dux und Comes. Von entsprechenden Kanonbezeichnungen (fuga totalis etc.) abgesehen, denen ohnehin fast ausnahmslos seit dem ausgehenden 16. Jh. keine Limitierung auf bestimmte Intervalle mehr eignet, ist für den fuga-Begriff insgesamt eine allmähliche Einbeziehung auch anderer Intervalle (neben den vier von Zarlino fixierten perfekten Konsonanzen) signifikant. Schon Th. Morley erwähnt die Sexte (siehe unten) und J. Thuringus nennt bereits alle Intervalle mit der Einschränkung, Sexte und Terz würden seltener begegnen und große und kleine Sekunde nur ganz vereinzelt, wohingegen die vier perfekten Konsonanzen als ausgewähltere Intervalle in Fugae für deren Gestaltungen geeigneter seien:

Opusculum bipartitum (Bln 1624) XVI: Fuga in diversa clave fit... vel rarius in sexta & Tertia: Rarissimè in Tono vel semitonio. Sunt autem intervalla quædam selectiora in fugis, ac formationibus fugarum aptiora, ut Unisonus, Quarta, Quinta, Octava (102 f.).

Andere Theoretiker bringen den fuga-Begriff gleichfalls mit einer entsprechenden Restriktion der möglichen Einsatzabstände in Zusammenhang. Hebt schon Calvisius (wie gesehen) Quinte und Quarte hervor, die dann namentlich die fuga-Definitionen des späteren 17. Jh. kennzeichnen, so ist es Penna zufolge nicht sehr gut, den Comes in der Oktave oder gar im Unisonus beginnen zu lassen, schön dagegen in der Quinte oder Quarte:

La Voye Mignot, *Traité de mvsiqve* (Paris [1656] [2]1666) III, 8: La Fugue est vne imitation de Chant qui se fait entre les Parties, se suiuant les vnes les autres dans la partition Harmonique ou Arithmetique du Diapason, c'est à dire par la Quarte ou par la Quinte (109);
L. Penna, *Li primi albori mvs.* (Bologna [1672] [4]1684) II, 7: Si auertisca, non esser troppo buono, che la seconda parte incomincij la Fuga nella ottaua della prima parte, e meno in vnissono, mà si bene in quinta, ò in quarta, sua Corda compagna (86);
Chr. Simpson, *The Principles of Pract. Musick* (1665), 2. Auflage als *A Compendium of Pract. Musick* (London 1667, [3]1678), Kap. *Figurate Descant*, §9 *Of* Fuga *or Fuge*: This is some Point, (as we term it in Musick) consisting of 4, 5, 6, or any other number of Notes; begun by some one single Part, and then seconded by a following Part, repeating the same, or such like Notes; sometimes in the *Unison* or

Octave, but more commonly, and better, in a *4th.* or *5th.* above, or below the Leading Part (104).

In England etabliert einen umgreifenderen fuga-Begriff Th. Morley (*A Plaine and Easie Introduction to Pract. Musicke*, London 1597; da Morley ausschließlich von „Fuge" spricht, ist das von R. A. Harman, dem Hg. der NA [London u. New York ²1963], kommentarlos substituierte Begriffswort Imitation insofern irreführend). Im Gegensatz zum „Canon", bei dem jeder Einsatzabstand möglich sei, komme für die als „Fuge" bezeichnete teilweise Wiederholung („We call that a Fuge, when one part beginneth and the other singeth the same, for some number of notes", 76) als Einsatzabstand nur der Unisonus, die Quarte, Quinte, Sexte oder Oktave in Frage; außerdem sei man hier nicht so strikt an eine genaue Wiedergabe der Intervallgrößen gebunden, als daß nicht etwa anstelle einer Quarte im Dux eine Quinte im Comes erscheinen könnte:

Philomathes. This [descant] riseth fiue notes and the plainsong riseth but foure.
Master. So did you in your example before, although you could perceiue it in mine, and not in your owne: but although it rise fiue notes, yet is it the point. For if it were in *Canon*, we might not rise one note higher, nor descende one note lower then the plainsong did: but in Fuges wee are not so straightlie bounde (77); vgl. Ch. Butler, *The Principles of Musick* (London 1636, 72) u. Chr. Simpson (*op. cit.*, 106).

Sogar die ital. Musiktheorie kennt vereinzelt fuga in erweitertem Sinne. Bedeutsam ist L. Zacconis offensichtlich beispielloses und wohl allein von Z. Tevo (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 311 bzw. 313) wieder aufgegriffenes Begriffspaar fuga naturale für eine exakte und vollständige Wiederholung (in Form eines Kanons) und fuga accidentale für eine solche, bei der die eine oder andere Note im Comes verändert ist:

Prattica di musica II (Venedig 1622) II, 65: Perche le fughe... sono d'vna certa natura, che genericamente si distinguano in naturali, et accidentali... Che dicendosi (come hò deto) fughe naturali, et accidentali, le naturali sono quelle ch'integralmente in tutto e per tutto sono imitate, senza verun mancamento ouero agiontione in tutte le parti; e l'accidentali quelle che cauandosi dall'istesse in poco, o in assai sono simili, ma variabili in vna ò più note, come anco in improprie positioni. E però doue le fughe in tutto e per tutto somiglianti si dicano naturali, l'altre che sono di più, ò mancante in qualche cosa, si dicano accidentali, e non proprie (113); in der entsprechenden „Fuga per vna nota non simile" (114) wird markanterweise der Quintsprung g-d¹ zu Beginn des Dux durch die Quarte d-g im Comes beantwortet.

Der Franzose M. Mersenne verweist nur beiläufig auf Zarlinos Kategorie der Exaktheit als Unterscheidungskriterium zwischen fuga und imitatione (*Harmonie universelle*, Paris 1636, *Liure cinquiesme de la Compos.*, 320) und unterteilt den Begriff ansonsten in Fugue, Contrefugue und Fugue Double. Zwischen diesen drei Ausdrücken differenzieren genauso spätere franz. Musiktheoretiker, die überhaupt wenig Interesse an einem ausgeprägten fuga-Begriff zeigen.

(4) Spezifisch für die dtsch. Musiktheorie des 17. Jh. ist das Auftreten von fuga als FIGURBEGRIFF.
Eine seit dem frühen 16. Jh. festzustellende Vorliebe seitens der Theoretiker, bestimmte mus. Strukturen und Kompositionsverfahren mit rhetorischen Figuren zu identifizieren, führt um 1600 bei J. Burmeister zur Herausbildung einer analog zur rhetorischen Terminologie formulierten mus. Figurenlehre. Dabei wird fuga als am häufigsten und zumeist an erster Stelle genannte Figur exponiert, eine Vorrangstellung, die beispielsweise J. Lippius mittels des Superlativs „Ornamentorum Musicorum Ornamentum" ausdrückt (*Synopsis musicæ novæ omnino veræ atque Methodicæ Vniversæ* Straßburg 1612, f. H 6).
Burmeister definiert fuga, das erste von insgesamt 22 Ornamenten, als „das Nachgeahmte irgendeiner Melodie, ausgedrückt mit ähnlichen oder denselben Intervallen"; letztere, bei ihm wiederholt anzutreffende Formel spielt auf die spätestens seit dem Zarlino-Nachläufer S. Calvisius im dtsch. Sprachraum diskutierte, dem fuga-Begriff inhärente Möglichkeit auch diastematisch freierer Imitationen an (vgl. oben, IV. (3)). Den Begriff fuga gliedert Burmeister auf besondere Weise, insofern der Unterschied zwischen den beiden Bezeichnungen fuga realis und imaginaria vom Wort her primär notationstechnischer Natur zu sein scheint. Bezieht sich nämlich fuga realis auf eine „wirkliche", also mit allen Stimmen notierte Wiederholungsart (die „das Abbild mit verschiedenen oder auch denselben wiedergegebenen Stimmen ausführt"), so meint fuga imaginaria den einstimmig notierten Kanon als eine (bloß) „vorgestellte" Wiederholung (welche „die Melodie in einer einzigen Stimme exponiert, deren Nachahmung die anderen Stimmen durch Vorstellen der Melodie, bisweilen in denselben, bisweilen in unähnlichen Intervallen verfertigen"):

Hypomnematum musicae poeticæ (Rostock 1599): FUGA est Melodiæ alicujus τὸ μεμιμημένον paribus vel iisdem intervallis expressum...
FUGA REALIS expressis diversis vocibus, vel etiam similibus τὸ μίμημα exsequitur (f. G 2);
FUGA IMAGINARIA Melodiam unica solum voce exponit, cujus imitamen aliæ voces Melodiam imaginando expediunt, nonnunquam in iisdem intervallis, nonnunquam insimilibus (f. G 2').

Später intensiviert Burmeister die Trennung zwischen beiden Bezeichnungen, indem er fuga imaginaria (griech. φυγὴ φάνταστική) den gleichermaßen auf Harmonie wie Melodie bezogenen Ornamenten subsumiert. Fuga realis — auf griech. auch

als „wesenartige fuga" beschrieben — bedeutet dagegen das erste Ornament der Harmonia (mithin das eines aus mehreren Stimmen zusammengefügten mus. Satzes) und wird als solche Eigenschaft von ihr bestimmt, wenn zu Beginn oder in der Mitte eines Stückes alle Stimmen irgendeine, durch eine Klausel begrenzte mus. Periode („affectio") einer gewissen Stimme in enger Verbindung nachahmen:

Musica poetica (Rostock 1606): Fuga Realis φυγὴ οὐσιώδης est talis Harmoniæ habitus, in quo omnes Harmoniæ voces aliquam alicujus vocis in suo conjugio affectionem imitantur intervallis ijsdem vel paribus. Quam compositionem velut μεμιμημένον, tam in exordijs cantilenarum, quam in medio exhibere liberum est (57).

Für den fuga-Begriff ist es laut Burmeister offenkundig unabdingbar, daß alle Stimmen an der Wiederholung beteiligt sind, wie aus der Beschreibung von Anaphora als einer nur in einigen Stimmen auftretenden Wiederholung hervorgeht; konträr dazu begreift R. Goclenius fuga explizit als Wiederholung desselben Abschnitts entweder in allen oder einigen Stimmen und stellt beispiellos die beiden Ausdrücke fuga universalis und particularis gegenüber für eine solche in allen Stimmen bzw. nur in einer (von mehreren):

Burmeister, *op. cit.*: Anaphora... est ornamentum, quod sonos similes per diversas aliquas, non autem omnes, Harmoniæ voces repetit in morem Fugæ, cum tamen revera non sit fuga. *Ad Fugam enim requiruntur omnes Voces, si Fugæ nomen Harmonia mereatur* (65);
Goclenius, *Lexicon philosophicvm* (Ffm. 1613): Fuga est eiusdem clausulæ post certa interualla, siue in omnibus, siue in aliquibus vocib.[us] repetitio. Ideò fugæ duplices constituuntur, Vniversales & Particulares. Vniversales dicuntur, cum in omnibus vocibus initia se sequuntur interuallis paribus, & sibi respondentibus, donec tandem ad communem aliquam clausulam deueniant, Particularis [sic], quando vna vox aliam præcedentem sequitur in certa distantia notarum, ad certum interuallum, etsi non omnes reliqui in tali ordine sequantur (602b); vgl. WaltherL (Lpz. 1732, 267a), wo fuga universalis und particularis fälschlicherweise mit den bekannten Begriffen fuga totalis und partialis gleichgesetzt sind.

An weiteren fuga-Bezeichnungen kennt Burmeister Metalepsis für die doppelte Wiederholung, bei der die Stimmen hintereinander mit verschiedenen Teilen der Melodie einsetzen, Apokope für eine unvollständige Wiederholung und ferner Hypallage für eine solche mit gegenläufigen Stimmen (→ *Inversio* I. Exkurs):

Hypomnematvm..., loc. cit.: METALEPSIS est Fuga duplex, in qua vocum, quæ simili, in Modorum conjugio, sunt Ambitu circumscriptæ, altera alterius Melodiam in fugam abripit, cui mox alterarum similiter ruminando adjicit (f. G 4);
APOCOPE est Fugæ absolutio non integra (f. G 4');
Musica poetica, loc. cit.: Metalepsis... est talis habitus Fugæ, in quo duæ Melodiæ in Harmonia hinc inde transsumuntur & in fugam vertuntur (58);
Apocope... est Fuga, quæ ex omni parte per omnes voces non absolvitur, sed cujus affectionis, quæ in fugam abrepta est propter aliquam causam in una aliqua voce fit amputatio (59).

J. Nucius definiert fugae, die er zu den Figurae principales zählt, als mehrfache, durch eingefügte Pausen aufeinanderfolgende Widerhalle desselben Themas auf verschiedenen Tonhöhen (womit der Begriff des Themas hier erstmals im fuga-Kontext begegnet). Fraglich bleibt, ob der Plural resultationes hier lediglich demjenigen des Definiendums korrespondiert oder unabhängig davon und folglich im ‚modernen' Sinne sich gleichfalls auf eine einzige Fuga beziehen kann, die dann aus mehreren solchen kontrapunktisch-imitatorischen Durchführungen ein und desselben Themas besteht. (Vermutlich nur aufgrund dieser Unklarheit ist es später M. Praetorius möglich, Nucius' fuga-Begriff mit der Satzbezeichnung ricercare zu verknüpfen; vgl. unten, V. (1).) Nucius zufolge schätzen Musiker die so bezeichnete Figur derart, daß ein Stück ohne Fugae als kunstlos erachtet werde, da diese Figur schlechterdings als Maßstab für den Geist aller Musiker gelte:

Mvsices Poeticæ (Neisse 1613): Fugæ nihil sunt aliud, quàm ejusdem thematis per distinctos locos crebræ resultationes Pausarum interventu sibi succedentes. Dictæ sunt autem à fugando, quia vox vocem fugat, idem melos depromendo. Porro hæc figura apud Musicos in tanto est precio, vt non pro artificiosa Cantione ea habeatur, quæ non laboratißimis abundat et referta est fugis. Atque sanè ex hac figura omnium maximè Musicum ingenium æstimandum est, si pro certa Modorum natura aptas fugas eruere atque erutas bona cohærentia ritè jungere sciat (f. G'-G 2); vgl. J. Thuringus, *Opusculum bipartitum* (Bln 1624, 102).

Fuga unterteilt Nucius weiterhin in totalis und partialis für eine kanonförmige bzw. partielle Wiederholung:

Quotuplices sunt Fugæ?
Totales: et Partiales.
Quid sunt Totales fugæ?
Cum duæ aut plures voces, ex eodem themate procedentes, juxta certi alicujus Canonis inscriptionem usque ad finem Harmoniæ concinnunt...
Quid sunt fugæ Partiales?
Hæ partes tantum sunt totalium, ideo et fractæ fugæ appellantur, ut cum ejusdem thematis resultatio in omnibus vocibus tandem in perfectam consonantiam aut formalem clausulam abit (f. G 2).

Thuringus bedient sich bei der Bestimmung von fuga wieder der beiden seit A. Ornitoparchus (vgl. oben, III.) bekannten Ausdrücke Wiederholung und Verteilung:

op. cit. XVI: [Fuga] Est unius & ejusdem clausulæ in diversis cantilenæ partibus successiva repetitio & artificiosa distributio (102); ihm nachfolgend A. Kircher (*Musurgia universalis*, Rom 1650, I, 368), dessen fuga-Bestimmung wiederum in dtsch. Übers. bei J. Mattheson lautet: „Die Fuge ist eine Haupt-Figur und hat den Vorzug. Sie bestehet in einer gewissen Wiederhohlung und künstlichen Verthei-

lung einer einzigen fest-fürgesetzten Clausul... welche man in verschiedenen Theilen des Gesanges/ er sey mit 2. 3. 4 oder mehr Stimmen/ Wechselsweise zu hören bekommt" (*Critica musica*, Hbg 1722—25, I, 265, Anm. b); vgl. in dieser erweiterten Fassung im WaltherL (Lpz. 1732, Art. *Fugha*, 265 b).

Diesem (kompositionstechnischen) Figurbegriff zur Darstellung nacheinander folgender Handlungen stellt Kircher (*op. cit.*) im 8. Kap. eine andere, wortausdeutende Figur fuga entgegen für eine harmonische Periode, die bei solchen Worten geeignet sei, welche eine Flucht anzeigen:

Φυγὴ siue fuga periodus harmonica est, verbis fugam indicantibus apta, cuiusmodi illud: *Fuge dilecte mi*; seruit quoque actionibus successiuis exprimendis, cuius quidem omnium frequentissimus vsus est (II, 145).

Letzterer, mit einer raschen, gleichsam ‚flüchtigen' Tonbewegung in Verbindung gebrachte Figurbegriff wird von Th. B. Janowka eigens als „Fuga (alio nempe sensu...)" gekennzeichnet (*Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, 56) und noch im WaltherL unter einem gesonderten Stichwort aufgeführt:

loc. cit.: *Fuga* bedeutet auch einen solchen musicalischen *periodum*, welchen man bey Worten, die eine Flucht anzeigen, anbringet, und die Sache, so viel nur möglich, in Aehnlichkeit vorstellet (267 a f.).

Chr. Bernhard (*Tract. compos. augmentatus*, um 1660, ed. J. Müller-Blattau, Kassel ²1963, 112) sieht fuga bemerkenswerterweise nicht als Figur-Begriff, obwohl er im Blick auf Abweichungen von der gewöhnlichen mus. Setzweise („daß man nicht offt einerley *Modulationes* wiederhohlen solle") darauf abhebt, „solche durch *Fugas* geschehene Wiederhohlung einer *Modulation*" sei nicht verboten, „vielmehr eine große Zierde der *Composition*".
Noch J. G. Walther reiht fuga in die „Figurae fundamentales" ein (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. 1708, ed. P. Benary, Lpz. 1955, 152). Einen späten Hinweis auf diese spezielle Bedeutung von Fuge in der dtsch. Musiktheorie gibt J. A. Scheibe in seinem *Critischen Mus.* (Lpz. ²1745): Fuge werde von manchen „mit dem Namen der Figuren" belegt, gehöre jedoch „eigentlich zu den allgemeinen und ersten Compositionsregeln" (699).

Lit.: Gr. Butler, Fugue and Rhetoric, Journal of Music Theory XXI, 1977.

*

Exkurs: In völlig abweichender Bedeutung begegnen fuga und semifuga als Bezeichnungen bestimmter Notenwerte 1670 bei M. Pexenfelder, der in ihnen Synonyme für fusa und semifusa, also eine Achtel- und Sechzehntelnote erblickt (*Apparatus eruditionis*, Nürnberg 1670, 414). Diese einmalige Wortverwendung, bei der wegen der expliziten Gleichsetzung der jeweils entsprechenden Ausdrücke „*Fusa* seu *Fuga*" und „*Semifuga* seu *Semifusa*" auf keinen Fall ein Schreibversehen oder Druckfehler vorzuliegen scheint und allenfalls eine Anspielung auf die Kürze oder ‚Flüchtigkeit' der betreffenden Notenwerte zu vermuten ist, wäre vernachlässigbar, hätte nicht J. G. Walther sie gewissenhaft in seinem *Mus. Lexicon* notiert (Lpz. 1732, 265 a u. 564 a).

*

(5) Im 17. Jh. bezeichnet fuga nicht nur die bestimmte kontrapunktisch-imitatorische Durchführung einer kompos. Sinneinheit und ist somit nicht allein auf die Relation von zwei oder mehreren Stimmen gerichtet (was sich eindeutig an Komposita wie fuga legata, sciolta, regolare, recta, contraria oder cancrizans ablesen läßt, die eben das Verhältnis der nachfolgenden Stimme[n] zum Dux anzeigen); vielmehr beziehen zunächst Komponisten und später auch Musiktheoretiker den Ausdruck fuga zuweilen auch auf den solch EINER DURCHFÜHRUNG ZUGRUNDELIEGENDEN SOGGETTO ALLEIN. Eine derartige Verwendungsweise mag dadurch begründet sein, daß die mit fuga gemeinte Durchführung ganz vom Soggetto geprägt ist, weswegen der fuga-Begriff schließlich mit dem des Themas selbst gleichgesetzt werden konnte.
Wohl als erster Komponist kennzeichnet G. M. Trabaci im 1. Buch seiner *Ricercate, canzone franzese, capricci, canti fermi...* (Neapel 1603) die Anzahl der den Ricercari zugrundeliegenden Soggetti durch entsprechende Titelzusätze wie „con due [tre oder quattro] fughe". Hier scheint es sich zunächst um einen neapolitanischen Wortgebrauch zu handeln — G. Frescobaldi etwa spricht im *1° Libro delle Fantasie* (Mailand 1608) von „soggetti" —, der im Laufe des 17. Jh. aber im gesamten europäischen Raum wiederkehrt, so vielleicht in Anlehnung an Trabaci, der in *Il secondo libro de ricercate* (Neapel 1615) diese Bezeichnungsweise nochmals aufgreift, bei N. Corradini (*Ricercari*, Venedig um 1615) oder G. Salvatore (*Ricercari a quattro voci*, Neapel 1641). Cl. Monteverdi bezeichnet die zehn Soggetti aus N. Gomberts Motette *In illo tempore*, auf denen seine sechsstimmige *Missa* (Venedig 1610) basiert, im Titel mit „fughe" (vgl. Opere XIV, 57). In gleichem Sinne ist fuga in den Titeln von J. Bulls beiden Kompos. *Fantasia op de fuge van M. Jan pieterss: [Sweelinck]* (15.12.1621) und *Fantasia... op de fuge van La Guamina* zu verstehen (laut Ms. British Museum, Add. MS 23623, f. 52 bzw. 58').
S. Scheidt verwendet den Ausdruck in seiner *Fantasia super Jo son ferito lasso* (in: *Tabulatura nova*, Hbg 1624) ambivalent: charakterisiert er laut dem Untertitel *Fuga quadruplici* die Kompos. insgesamt als Fuga (vgl. unten, V. (1)), so meint dieselbe Bezeichnung

in der Annotation „Concursus et coagmentatio omnium quatuor fugarum" zu Beginn der vierfachen Themenkombination jedes einzelne Thema, weswegen hier der Plural steht (ed. Chr. Mahrenholz, Werke VI, Hbg 1953, 18).
In musiktheoretischem Kontext setzt A. Berardi bei der Definition von contrapunto fugato explizit die Begriffe „vn soggetto, ouero fuga" gleich (*Docvmenti armonici*, Bologna 1687, 21; zit. → *Subiectum* IV. (1) Exkurs, dort irrtümlich als „singulärer Sprachgebrauch" ausgegeben). In genau umgekehrter Weise überträgt G. M. Bononcini 1673 den Ausdruck soggetto auf den Begriff fuga sciolta (zit. oben, IV. (2)), vermutlich weil sich in diesem Fall der Umfang der Wiederholung auf das Thema beschränkt. Dieselbe Identifizierung kehrt bei Berardi wieder, der in *Miscellanea mvs.* (Bologna 1689, 170) zwei Arten von „fuga, ouero soggetto" auseinanderhält (je nachdem, ob sie der eigenen Erfindung entspringen oder auf einem Cantus firmus oder einem anderen Soggetto beruhen), sowie — in Nachfolge Bononcinis — bei J. G. Walther:

Praecepta d. Mus. Compos. (hs. 1708): [*Fuga*] Wird sonsten auch *Subjectum* oder *Thema* genennet, und dieses letztere sonderl.[ich] daher, weil man in Erwehlung einer *Fuga* gleichsam einen gewißen Satz vornimmt, welchen man *tractiren* und abhandeln will (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 183).

Fraglos ist ebenfalls bei einigen Komposita mit fuga primär ein Charakteristikum des Soggettos selbst in den Begriff erhoben, etwa bei den Bezeichnungspaaren fuga autentica und plagale für Wiederholungsarten mit einem auf- bzw. absteigenden Thema oder fuga composta und incomposta für solche mit einem stufen- bzw. sprungweise fortschreitenden Thema:

WaltherL (Lpz. 1732): *Fuga composta* [ital.] ist ein *thema*, welches *gradatim*, und nicht durch Sprünge einher gehet (266 a);
Fuga incomposta [ital.] eine aus Sprüngen bestehende Fuge, oder *thema* (266 b).

V. Aus der im vorhergehenden Abschn. beschriebenen satztechnischen Bezeichnung fuga sciolta (bzw. ihren Synonymen) erwächst um 1600 der ‚moderne' Fugenbegriff für eine zunächst nicht klar umrissene, durch kontrapunktisch-imitatorische Durchführung(en) einer oder mehrerer Sinneinheiten gebildete und auf Realstimmigkeit beruhende Kompositionsform, für die der Beginn in einer einzigen Stimme charakteristisch ist, zu der die übrigen Stimmen sukzessive hinzutreten. Jene formale Unbestimmtheit zeigt prägnant die Musikpraxis (zumal in der Frühzeit), die unterschiedlichste Stücke mit fuga benennt, ganz kurze, nur 10 bis 20 Takte umfassende gleichermaßen wie sehr ausgedehnte, sich über mehrere 100 Takte erstreckende Kompos. oder ein- und mehrteilige, in (deutliche) Abschnitte gegliederte Stücke.

(1) Diesen grundsätzlichen Wandel des Begriffs fuga (als Bezeichnungsfragment von fuga sciolta) markieren zwei ungefähr zeitgleich verlaufende Vorgänge, und zwar eine Gleichsetzung des Singulars fuga mit bereits gängigen Satzbezeichnungen sowie dessen einfache Übertragung auf entsprechende Stücke, denen mehrere solche kontrapunktisch-imitatorische Durchführungen zugrundeliegen. Gemäß dem Prinzip ‚Pars pro toto' wird damit der Ausdruck fuga, der zuvor nur einen einzigen solchen Durchführungsabschnitt bezeichnete, jetzt umstandslos in seiner Bedeutung erweitert. (Einen ungewöhnlich frühen Beleg für den Singular zur Bezeichnung einer ganzen nicht-kanonförmigen Kompos. bietet L. Klebers Orgeltabulatur aus den frühen 1520er Jahren mit einer „fuga optima", bei der W. Apel allerdings annimmt, „daß *fuga* sich hier nicht auf das ganze Stück bezieht, sondern nur auf die verschiedenen imitierenden, oft kanonischen Einsätze der Zeilen" [*Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700*, Kassel 1967, 196, Anm. 140].)
Früheste Quellen für fuga im genannten Sinne zeigen nicht nur, daß es sich hierbei um eine primär im dtsch. Sprachraum angesiedelte Entwicklung handelt; in Italien scheint fuga als Bezeichnung für derartige Kompos. noch um die Mitte des 17. Jh. eher ungebräuchlich zu sein, abgesehen etwa von G. B. Fasolos *Annuale*... (Venedig 1645), dessen weiterer Titel — neben jeweils acht Ricercate und Canzoni — eigens „qvattro Fughe" ausweist (zit. nach: Cl. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale ital.*, Florenz 1952, 395).
Die Belege für fuga dokumentieren vielmehr auch eine enge Verknüpfung mit der im späten 16. Jh. weitgehend verselbständigten Musik für Tasteninstrumente. Der Ausdruck ist bis in die zweite Hälfte des folgenden Jh. kaum von anderen Benennungen (wie Canzone, Capriccio, Fantasia, Ricercare, Tiento) zu trennen, die fast alle in ihrer ursprünglichen Bedeutung dem Intonationsbegriff zugehören (siehe weiter unten) und folglich ein und dieselbe Sache meinen, weshalb Komponisten keiner (begrifflichen) Ungenauigkeit oder Willkür geziehen werden können, wenn sie zwei dieser Ausdrücke synonym verwenden. Namentlich zwischen fuga und ricercare läßt sich vorerst keine Differenz feststellen. Erst nach 1650 wird die Kompositionsbezeichnung fuga mit einer eigenständigeren Form in Verbindung gebracht; in J. Kriegers *Anmuthiger Clavier-Ubung bestehend in unterschiedlichen Ricercarien, Praeludien, Fugen*... (Nürnberg 1699) beispielsweise benennt fuga ein Stück mit durchweg schnellerer Bewegung, ricercare dagegen ein solches, das sich durch Vokali-

tät und ruhigeren Rhythmus auszeichnet. (Letzterer Begriff, insbesondere in der Wortform ricercata, gerät im 18. Jh. zu einer Art Intensivum von fuga, indem ricercare zunächst eine „künstliche *Fuga*" [WaltherL, Lpz. 1732, 526a] und dann „eine Kunstfuge, eine Meisterfuge" [Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 19f.], mithin eine besonders kunstvolle Fuge bedeutet; → *Ricercar* IV. (2).)

Die entscheidende Station in der Begriffsgeschichte von fuga in dieser Bedeutung stellt 1619 die synonyme Verwendung mit dem Ausdruck ricercare bei M. Praetorius (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619) dar, der anscheinend als erster Theoretiker von fuga in Zusammenhang mit der Musik für Tasteninstrumente handelt. Er subsumiert die gleichwertigen Begriffe „Fuga: Ricercar" (zusammen mit Phantasia, Sinfonia und Sonata) den „Præludiis vor sich selbst" und zitiert zur Definition von fuga großenteils und nahezu wortgetreu J. Nucius' Begriffsbestimmung (vgl. oben, IV. (4); die einzige größere, aber wenig sinnvolle Abweichung vom Original besteht am Schluß im Austausch des Verbs „sciat" durch „noverit"). Nur die skizzierte Ambiguität von resultatio bei Nucius läßt Praetorius dessen Bestimmung von fuga mit dem ricercare-Begriff verbinden. Denn Praetorius integriert in das Nucius-Zitat einen eigenen Passus, in dessen Verlauf einmalig bei ihm der dtsch. Singular Fuge (im Genitiv) begegnet und den er mit der Bemerkung einleitet, „Fugae" würden bei den Italienern „Ricercari" heißen, um dann den Konnex dieses ital. Ausdrucks und der fuga-Definition von Nucius mit dem wörtlichen Sinn des Verbs ricercare zu rechtfertigen. Nicht zuletzt wegen der entsprechenden kompos. Faktur der „Ricercari" impliziert demnach der Fugenbegriff für Praetorius hauptsächlich das Moment des Kunstvollen, Künstlich-Zusammengefügten:

[*Fugæ*] *Italis vocantur Ricercari: RICERCARE enim idem est, quod investigare, quærere, exquirere,* mit fleiß erforschen/ vnnd nachsuchen; Dieweil in tractirung einer guten Fugen mit sonderbahrem fleiß vnnd nachdencken aus allen winckeln zusammen gesucht werden muß/ wie vnnd vff mancherley Art vnd weise dieselbe in einander gefügt/ geflochten/ *duplirt, per directum & indirectum seu contrarium,* ordentlich/ künstlich vnd anmuthig zusammen gebracht/ vnd biß zum ende hinaus geführt werden könne (21f.).

Der von Praetorius in den Vordergrund gerückte Aspekt von fuga als Funktionsbezeichnung, sofern den solchermaßen betitelten Stücken die Aufgabe einer Intonation zufällt, läßt sich bis ins frühe 18. Jh. nachweisen, etwa im Kompositionstitel *Praeambulum oder Fuga* (in der zw. 1652 u. 1656 entstandenen Lüneburger Orgeltabulatur KN 208, ed. M. Reimann, Erbe dtsch. Musik XXXVI, Ffm. 1957, 20f.), in dem mit Sicherheit aus der Nürnberger Schule J. Pachelbels stammenden *TabulaturBuch Geistlicher Gesänge... Sambdt beygefügten ChoralFugen...* (1704), in dessen erstem Teil 82 Choralsätzen „je ein kurzes, ‚Fuga' genanntes Choralvorspiel vorangestellt" ist (H. H. Eggebrecht, *Das Weimarer Tabulaturbuch von 1704*, AfMw XXII, 1965, 116), oder bei G. Ph. Telemanns *XX kleinen Fugen* (Hbg 1731), „gedacht als Vorspiele zu 20 in ungewöhnlichen Tonarten stehenden Kirchenliedern" (*Thematisch-Systematisches Verz. seiner Werke, Instrumentalwerke* I, hg. von M. Ruhnke, Mus. Werke, Suppl., Kassel 1984, 5).

Als möglicher Gewährsmann Praetorius' für die Gleichsetzung von fuga und ricercare, die offenbar einzig von L. Ribovius tradiert wird (*Enchiridion mus.*, Königsberg 1638, 110f.), ließe sich J. L. Haßler vermuten, zumal 1596 zwischen beiden eine Begegnung stattfand; von Haßler, der nach Praetorius' Angaben Schüler A. Gabrielis in Venedig gewesen ist (*op. cit.*, Vorrede, p. 4), existieren nämlich in Hss. (Giordano 6 und 7 oder Padua, Bibl. Univ. 1982) einige Stücke, die er mutmaßlich selber mit *Fuga* als dtsch. Äquivalent für ital. Ricercare überschrieben hat. (Zumindest scheinen für diese Bezeichnungsweise eher süddtsch. Quellen in Frage zu kommen als norddtsch., in denen fuga offenkundig nicht viel früher als 1624 begegnet; siehe unten.)

Die zeitgenössischen Quellen zeichnen insgesamt jedoch ein uneinheitliches Bild. Einerseits ist eine enge Beziehung zwischen den Ausdrücken fuga und canzona zu beobachten: in einer anon. dtsch. Orgeltabulatur von 1593 (Bln, Staatsbibl. Preußischer Kulturbesitz, mus. ms. 40115), in der fuga wohl überhaupt erstmals (nach Klebers „fuga optima") in diesem Sinne zu belegen ist, läßt ein solchermaßen überschriebenes Stück deutlich den Canzona-Typ erkennen. Schmid und Woltz behandeln fuga und canzona synonym; beidemal klingt latent an, daß fuga einer spezifisch dtsch. Ausdrucksweise entspringt:

B. Schmid d. Jüngere, *TabulaturBuch* (Straßburg 1607), Index: Fugen (oder wie es die Italianer nennen) *Canzoni alla Francesce* [sic] (o. S.);

J. Woltz, *Nova mvsices organicæ tabvlatvra* (Basel 1617): Dritter Theil Dieses Tabulatur Buchs: In sich haltendt/ Schöne/ liebliche/ außerlesene Fugen/ vnd Concert/ oder wie solche die Italianer zu nennen pflegen/ CANZONI ALLA FRANCESE... (f. Y);

Ich hab für rahtsam gehalten/ in diesen nachfolgenden Canzonen vnd Fugen/ jedwedere Stimm gantz zu lassen/... damit man die Kunst der Composition desto besser vermercken könne/ wie ein Stimm in die ander so artlich vnd lieblich fugirt... (f. Y' f.).

Letztgenannter betitelt mit *Fuga* zwanzig, den zeitgenössischen Canzone ähnelnde und jeweils ungefähr nur 20 Takte umfassende Stücke S. Lohets. (So tritt auch die anschließend notierte *Fuga Colorata* A. Steigleders in der Hs. Foà 3 als *Canzona* von G. Gabrieli auf.)

Diese Synonymität findet sich noch später, zum Bei-

spiel bei B. Spiridion, dessen *Nova instructio* (Bamberg 1670) laut weiterem Titel auch „canzonas vel fugas" enthält (zit. nach: *Catalogue de la Bibl. de F. J. Fétis*, Brüssel 1877, 357), oder in Fr. X. A. Murschhausers *Prototypon Longo-Breve Organicum* II (Nürnberg o. J. [1707]) mit zwei *Fuga sive Canzon* genannten Stücken.

Andererseits läßt sich fuga in Hss. sämtlich (süd)dtsch. Provenienz aus der ersten Hälfte des 17. Jh. häufig als Bezeichnung für Stücke nachweisen, die sich in ihrer mus. Struktur wenig von Kompos. mit dem Titel *Ricercare* oder *Fantasia* unterscheiden. Bezeichnenderweise enthalten vier der nach Gattungen zusammengestellten sogenannten Turiner Tabulaturen (Giordano 6 bis 8 und Foà 2) außer Fughe noch Ricercari, Fantasie und Capricci (während die Canzoni anderen Tabulaturen zugeordnet sind). Eine *Fuga* G. Gabrielis in Giordano 6 trägt in der Hs. Lübbenau Lyn A 2 den Titel *Ricercar*.

Die Äquivalenz von fuga und fantasia begegnet bei C. Hagius, dessen *Newe kunstreiche Mus. Intraden* (Nürnberg 1614) „etliche Phantasien oder Fugen" umfaßt, sowie bei S. Scheidt (*Tabulatura nova*, Hbg 1624), der seiner *Fantasia super Jo son ferito lasso* den fragmentarischen, auf das „vierfache Thema" anspielenden Untertitel *Fuga quadruplici* gibt und zu dieser Gleichsetzung eventuell durch Praetorius inspiriert wurde. Scheidt begreift indessen unter fuga eine gänzlich andere Kompositionsform als beispielsweise Woltz, nämlich den von A. und G. Gabrieli ausgeprägten Typ des ausgedehnten, monothematischen und konsequent dreiteiligen Ricercare, für den J. P. Sweelinck eben den Ausdruck Fantasia benutzt.

Abgesehen von Nucius' zweideutiger Bestimmung bezeichnet fuga in der Musiktheorie des 17. Jh. nur gelegentlich unmißverständlich einen Komplex mehrerer kontrapunktisch-imitatorischer Durchführungen. So bezieht sich S. Picerlis Ausdruck fuga doppia in seiner einen Bedeutung auf eine Folge mindestens zweier solcher Durchführungen auf verschiedenen Tonhöhen (zit. oben, IV. (2)); J. Denis meint mit fugue continue ein Stück, in dem der Soggetto fortwährend in irgendeiner Stimme erscheinen soll:

Traité de l'accord de l'espinette (Paris [2]1650): Faut entendre la nature de la fugue continuë, que depuis qu'on a commencé la fugue, & que la premiere Partie a fait la fugue, elle doit toujours chanter en quelque Partie que ce soit, & aussi-tost qu'elle est acheuée d'vne Partie, vne autre Partie la doit faire, & ainsi les parties les vnes apres les autres la doiuent toujours suiure de prés, & ne rien faire du tout entre deux fugues: car elle ne seroit pas fugue continuë si on la laissoit, & doit estre toujours entenduë depuis le commencement jusques à la fin, & c'est pourquoy on l'appelle la fugue continuë... (35).

J. Beer wiederum versteht unter vermischte Fuge eine Form, bei der die Beantwortung sowohl regulär als auch irregulär erfolgt; in dem erläuterten Beispiel wird die Quinte f[1]-c[2] des Themenbeginns von den beiden nachfolgenden Stimmen zuerst intervallgetreu und im 12. Takt dann durch die Quarte c-f imitiert:

Schola-phonologica (hs. vielleicht 1690er Jahre), Cap. XXXVI: Die Vermischten *Fugen* werden bald *Regular* bald *irregular* u. *vice versa tractirt*... [folgt Beispiel] Aus diesem kurtzen *Exempel* ist zu sehen, das <s> die *Fuga* biß in die 12te *Batutta Regular* geführt ist, nähml.[ich] es springt allezeit in seine richtige 5te, biß es hier aus den C ins F, hinauf *per Saltum* sich in einer 4te *formiret*, und also beydes sowohl *Regular* als auch *irregular* ist (89—89'; zit. nach einer Kopie, Lpz., Musikbibl.).

(2) Der Begriff Fuge erhält in theoretischen Erörterungen ERST ALLMÄHLICH DEUTLICHE KONTUREN. Symptomatisch für seine anfängliche Unschärfe ist, daß sich der Begriff Stück im Zusammenhang mit Fuge zunächst keineswegs zwingend auf eine Kompos. selbst beziehen läßt, sondern hier eher noch im früheren Sinne eine einzige Durchführung (als Teil eines ganzen Stückes) meint:

M. H. Fuhrmann, *Mus.-Trichter* (Frankfurt an d. Spree 1706): *Fuga* ist ein künstlich Stück/ da etliche Stimmen *musiciren*/ und eine die andere in gleichen *Noten* folget und gleichsam jaget (zit. nach Walker 1987, 468);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Hbg [1706] [2]1721, hg. von J. Mattheson): *Fuga*: ein künstlich Stücke/ da eine Stimme der andern/ gleichsam fliehend/ mit einerley *themate*, in verschiedenem Tone nacheilet (111 a); vgl. J. Fr. B. C. Majer, *Museum mus. theor. pract.* (Schwäbisch Hall 1732, 92 b), und WaltherL (Lpz. 1732, 265 b).

Unzweifelhaft in der Bedeutung ‚Komposition' begegnet der Ausdruck Stück 1721 in einem Universallexikon und später bei Mattheson sowie Fr. W. Marpurg (zit. unten, V. (3)):

J. Th. Jablonski, *Allgemeines Lexicon d. Künste u. Wiss.* (Lpz. 1721): *Fuga, Fugue*: Heisset in der ton-kunst ein stück in welchem die wiederhohlungen von verschiedenen stimmen, bald in gleichem, bald in einem andern ton geschehen, und gleichsam einander jagen (222 a);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Die Fuge ist ein künstliches Sing- oder Spiel-Stück, oder beides zugleich, mit verschiedenen Stimmen, zwo oder mehr, da die eine der andern in gewissen Schritten nacheilet, und eben denselben Haupt-Satz *wiederschlagend* ausführet (366).

(a) Die Bedeutung des Fugenbegriffs reduziert sich vorerst auf das EIGENTÜMLICHE VERHÄLTNIS VON AUFSTELLUNG (DUX) UND BEANTWORTUNG (COMES) DES THEMAS, worunter ihre Aufeinanderfolge in den einzelnen Stimmen, das Intervall der Einsatztöne von Dux und Comes sowie die ‚richtige' Wiederholung durch den Comes verstanden wird.

A. Werckmeister (*Musicae mathematicae Hodegus Curiosus*, Ffm. u. Lpz. 1687) hält im Blick auf fuga soluta eine der „Reguln der Alten" (133), derzufolge der Comes im Abstand eines Unisonus, einer Oktave, Quinte oder Quarte zum Dux einsetzt, für unzureichend und unpräzis. Denn für diese Fugenform sei eine Beantwortung gemäß der Tonart kennzeichnend, weswegen der Dux auf der Tonika, Oktave oder Dominante beginnen müsse und der Comes dementsprechend nur eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer einsetzen dürfe; außerdem habe man auf die jeweiligen Oktavgrenzen zu achten:

Die [*fuga*] *soluta* hat ihr Absehen allemahl auf den *modum* ihrer *Harmonie*. Denn wie die *principal* und *minus principal* Clausuln aus dem *Fundamental* oder *final clave* und aus dessen *quinta* entstehen; also müssen die *fugæ solutæ* auch aus selbigen *clavibus* ihren Ursprung haben... wenn denn die *principal*-Stimmen in ihrem Fundament angehen/ so muß die nachfolgende Stimme in der *quinta superiori* oder *quarta inferiori* folgen...
Wenn ein *Subjectum* hoch oder niedrig steiget oder fället/ so muß ja wohl in acht genommen werden/ daß nicht wieder den *ambitum* oder *repercussion* desselben *modi pecciret* werde... (133 f.).

Werckmeisters Schriften überhaupt zeigen deutlich, inwieweit die theoretische Diskussion des Fugenbegriffs vom Problem beherrscht wird, wie die Tonfolge des Comes im Vergleich zum jeweiligen Dux richtigerweise auszusehen habe. Im *Cribrvm Mvs.* (Quedlinburg u. Lpz. 1700) möchte Werckmeister den Begriff Fuge nur bei einer „rechten *Fugam*" (14) mit korrekter „*repercussion*" (→ *Repercussio* IV. (1)) angewendet wissen, wodurch Abfolge und Einsatztöne von Dux und Comes genau festgelegt seien. Andernfalls, wie bei anderen und vor allem unregelmäßigen Einsatzabständen, liege lediglich eine weniger kunstvolle „*imitation*" vor (zit. → *Imitatio* III. (4)).
Mattheson (*Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713) zufolge ist die beschriebene Quintbeantwortung für den Begriff der regulären Fuge, die er als „gemeineste und deutlichste Art" (145) gleichermaßen wie „vornehmste *Sorte* von *Fugen*" (147) qualifiziert, eine notwendige Bedingung (weshalb von Fugen mit anderen Intervallen zwischen Dux und Comes „die meisten mehr *Imitationes* oder *irreguliere* als *reguliere Fugen* zu nennen" seien, ibid.):

Eine *regulaire* Fuge ist eigentlich/ die eine *Quinte* höher oder eine *Quarte* niedriger *transponirte* Wiederhohlung eines gewissen *Thematis*, so man sich vorgenommen/ mit 2. 3. oder mehr Stimmen durchzuführen... (142).

Andere Musiktheoretiker schränken genauso den als Wiederholung oder Nachahmung definierten Begriff Fuga bzw. Fuge weitgehend auf Dux und Comes als dessen konstituierende Bestandteile ein. Für J.G. Walther (*Praecepta d. Mus. Compos.*, hs. 1708, ed. P. Benary, Lpz. 1955, 185) eignet dem Ausdruck Fuga ein Alternieren der hintereinander einsetzenden Stimmen, so daß der Dux in der ersten und dritten Stimme und der Comes in der zweiten und vierten Stimme auftritt (wobei andere Stimmenordnungen nicht ganz ausgeschlossen sind). Noch J.A. Scheibe erkennt in Dux und Comes die beiden „Haupt-Stücke" (*Compendium Mus. Theor.-pract.*, hs. um 1730, ed. P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Jenaer Beitr. zur Musikforschung III, Lpz. o. J. [1961], Anh., 44), denen er „drey *Figuren* zur Auszierung der *Fuge*" (45) hinzufügt: Repercussio, Augmentatio (→ *Augmentatio* IV.) und Contrapunctus duplex. Damit trennt Scheibe schon deutlicher zwischen den Begriffen dux und comes an sich sowie repercussio (für deren gegenseitiges Verhältnis).

*

Exkurs: Infolge dieser Hervorkehrung von Dux und Comes seit dem Ende des 17. Jh. als den vorerst bestimmenden Implikationen von Fuge wird mit diesem Begriff das Bild eines Wettkampfes oder Wettlaufes der einzelnen Stimmen in einer solchen Kompos., aber auch das eines Alternierens und Dialogisierens assoziiert. J. Mattheson (*Kern Melodischer Wißenschafft*, Hbg 1737) sieht in Dux und Comes die „zwey Haupt-Kämpffer, welche die Sache mit einander ausmachen müssen" (145):

Den *Ducem* oder Anführer begleitet der *Comes*, als ein Gefährte: doch daß diese Begleitung und Folge in unterschiedlichen Klängen geschehe, um dadurch eine gewisse Nacheiferung, oder *æmulationem*, anzudeuten, als worin fast der gantze Unterschied zwischen dem Führer und Gefährten bestehet: Hat nun jener den herrschenden Klang zur Anfangs-Note, so nimmt dieser den Endigungs-Ton dazu, und umgekehrt (ibid.); unwesentlich verändert im *Vollkommenen Capellmeister* (loc. cit., 367).

Der Vergleich mit einem Wettkampf oder Wettlauf kehrt in der Folgezeit nur sporadisch wieder, etwa bei J.J. de Momigny (zit. weiter unten) und F. Hand (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 317: „Ein Wettlauf ist die Fuge nach einem Strebeziel und nach Vereinigung der in diesem Wettlauf streitenden Theile") oder bei H. Riemann, der ihn auf die Engführung beschränkt (*Große Kompositionslehre* II, Bln u. Stuttgart 1903, 239). Dieses Bild wird nämlich später weitgehend von dem des Alternierens abgelöst; einen frühen, freilich singulären Beleg dafür bietet der von Mattheson im *Vollkommenen Capellmeister* vorgenommene Austausch des Ausdrucks Fuge durch „Wechsel-Gesänge" (loc. cit., 367), der später den Beifall Marpurgs finden soll (zit. oben, I. (1)).
In diesem Sinne gilt Fuge seit dem ausgehenden 18. Jh. als Inbegriff eines mus. Gesprächs, wobei Momigny die ältere Metapher des Wettkampfes noch als äquivalent erachtet:

G.J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III, 2 (Mannheim 1781): Die Fuge ist ein musikalisches Gespräch, worin der Satz, wie er von einer Stimm ist vorgetragen worden, nach und nach von allen andern wiederholet wird.
Ein Gespräch mehrerer Parthien kann nicht ohne Antwort sein, die da anfange, wo die erstere aufgehört hat,

und sich auf dasjenige beziehe, womit die erste angefangen. Die Antwort der Fuge muß in Ansehung der Harmonie und Melodie in dem Tone anfangen, worin die vorhergehende geschlossen, und schliesen im Tone, worin die erste angefangen hatte...
Ein Satz einer Fuge, das erste Gesang oder der Vortrag muß in einem andern Ton sich schliesen, als er angefangen, sonsten wäre er kein Anlaß zu einem Gespräche (50 f.);
J. J. de Momigny, *La seule vraie Théorie de la Musique* (Paris o. J. [1821]): On peut se figurer la fugue à deux Parties comme le combat de deux champions qui se serrent, se poursuivent et se mettent en fuite. On peut également considérer la fugue comme un débat très animé de deux avocats, qui, par leur logique et leur éloquence, cherchent à se vaincre mutuellement, et qui se coupent quelquefois la parole (146);
A. B. Marx, Art. *Fuge*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Dies ist im flüchtigsten Umrisse der Gedanke der Fuge. Sie erscheint als ein Dialog von zwei oder mehr Stimmen, deren jede in vollkommener Selbstständigkeit und Persönlichkeit auftritt, alle auf das Innigste verbunden — nicht durch bloße äußere Form, oder dadurch, daß sich einer der Stimmen die andern als bloße Begleitung und Nebensache unterordnen und anschmiegen, sondern durch den geistigen Inhalt, durch den einen Gedanken, der sich ihrer aller bemächtigt hat... (80);
ders., *Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): So erkennen wir schon im oberflächlichen Bilde in der Fuge diejenige Form, welche die Stimmführung, die Ausbildung jeder Stimme, den musikalischen Dialog zur höchsten, zugleich einheitsvollsten und freiesten Entfaltung bringt (304).

Steht hier jeweils die Individualität der verschiedenen Stimmen im Vordergrund, so sehen andere Autoren bei Fuge eher die Stimmen als Gesamtheit. J. N. Forkel (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788) bringt den Begriff mit dem Bild eines Volkes in Verbindung; man habe „die Fuge... als den angemessenen Ausdruck der vielartigen Empfindungen mehrerer Personen, oder eines ganzen Volkes anzusehen" (47):

Man stelle sich also ein Volk vor, welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesezt worden ist, und denke sich nun, daß ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Aeußerung derselben zuerst hingerissen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühls anstimmt; wird nicht dieser Ausbruch seiner Empfindung nach und nach die sämmtlichen Glieder dieses Volks ergreifen, wird ihm nicht erst eines, dann mehrere, und zulezt die meisten nachfolgen, und jedes den angestimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfindungsart modificiren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen? Und wenn ein solcher Auftritt, eine solche nach und nach ausbrechende Aeußerung der Empfindung musikalisch geschildert werden soll, entsteht nicht auf das natürlichste von der Welt... die ganze äußere und innere Form der Fuge? (47 f.);
vgl. Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2, 4. H. *Die Musik* (Stuttgart 1857): Um ihres ebenso reichen als bewegten Organismus willen ist die Fuge die eigentliche Kunstform für reich gegliederte und rhythmisch erregtere Massenbewegung, sie ist ein sprechendes Bild einer der Reihe nach alle einzelnen Glieder einer Masse ergreifenden, von den übrigen lebendig mitgefühlten und lebhaft begleiteten Empfindung... (946).

*

(b) Nach der von G. Zarlino proklamierten und verschiedentlich bis ins 18. Jh. tradierten Gleichwertigkeit der Begriffe fuga und imitatione werden in den 1720/30er Jahren im Blick auf Fuge erste Versuche einer BEGRIFFLICHEN ABGRENZUNG ZU IMITATION UND KANON unternommen. Imitation figuriert nunmehr als übergreifender Terminus für mus. Wiederholungsprinzipien generell (→ *Imitatio* IV.), während Fuge eine bestimmte Kompositionsform bezeichnet, für die solche Verfahren konstitutiv sind, die aber darüber hinaus gewissen Regeln unterworfen und dadurch gegenüber Imitation eingeschränkter ist.
J. Ph. Rameau (*Traité de l'harmonie*, Paris 1722) bezeichnet mit Fugue eine neue Nachahmungsart, die begrenzter sei als die Imitation selbst („une nouvelle espece d'Imitation, qui est plus bornée que la précedente, & qu'on appelle *Fugue*", 163), was die Möglichkeiten und Art der Wiederholung angehe; für den Begriff Fuge (im Gegensatz zu Imitation) sei überdies das Alternieren des Themas in allen Stimmen wesentlich:

L'on distingue la Fugue, de l'Imitation, en ce que celle-cy peut n'avoir lieu que dans une seule Partie, qui est ordinairement celle qu'on appelle *le sujet*, au lieu que la Fugue doit être entenduë alternativement dans chaque Partie, où il semble que celle qui a commencé suit celle qui la suit, & ainsi par enchaînement de l'une à l'autre (ibid.; ähnlich 332).

Fast zeitgleich resümiert Mattheson in einem unter dem Titel *Canonische Anatomie* in seiner *Critica musica* (Hbg 1722—25) veröffentlichten Disput mit H. Bokemeyer aus vornehmlich historischer Sichtweise, „der Canon komme aus den Fugen/ und diese aus der *simplen imitation* her" (I, 275), wobei er sich gerade bei der Ableitung der „ganzen canonischen Arbeit aus den Fugen" teilweise fragwürdiger Argumente bedient:

1) Weil man die ersten Canones nicht anders/ als *Fugas in Unisono, Fugas perpetuas, Fugas ligatas &c.* wie ein Kind nach seinem Vater/ beurtheilt und benennet hat. Vors andre/ weil man die Fugen eher getrieben/ und in solchen/ allerältesten Büchern am ersten davon/ mit Exempeln/ geschrieben/ worinn vom *Canone* nichts gesagt worden. Und drittens/ weil es mit der natürlichen Ordnung so übereinkommt/ daß das *extraordinaire* aus dem *ordinairen*, das bunte und künstliche aus dem einfältigen/ so dann das schwere aus dem leichtern herfliesset (ibid.).

In erweiterter Bedeutung umfasse der Begriff Imitation folglich „alle Fugen/ Contrapuncte/ Canones

etc. als von ihr/ *successu temporis*, abgestammte Figuren/ in und unter sich" (297).
Mit eher systematischer Blickrichtung präzisiert Scheibe (*op. cit.*) die wechselseitige Beziehung der drei genannten Ausdrücke und subsumiert dem Begriff der „*Imitation* überhaupt" oder „in weitläuffigen Verstande genommen" (40) — nach dem Grad der Reglementierung und Künstlichkeit — die in jeder Hinsicht „freye *Imitation*", den „*Canon*, welcher die *Imitation* aufs höchste treibet", und zwischen ihnen Fuga zur Bezeichnung einer (nur) in gewisser Weise beschränkten Imitation:

Die *Fuga*, da ich nach gewißen Gränzen und verschiedenen Regeln, die aus denen *Intervallen* und *Modis* entstehen, und mich verbinden, mein *Thema* auf besondere eingeschränkte Arth zu tractiren, genöthiget bin, meiner Erfindung einen Klappzaum anzulegen (41).

Letztgenannten Aspekt betont Scheibe im *Critischen Mus.* (Lpz. [2]1745) in einer Fugen-Definition, die in Analogie und gleichsam Fortführung zu der von Nachahmung als „ähnliche Wiederholung eines gewissen Hauptsatzes, oder einer kurzgefaßten Melodie, und zwar in verschiedenen Stimmen" (448), formuliert ist:

Die Fuge ist eine Art der Nachahmung, in der die ähnliche Wiederholung eines Hauptsatzes, (oder einer kurz gefaßten Melodie,) in verschiedenen Stimmen eingeschränkt ist (454).

Mattheson wiederum stellt im *Vollkommenen Capellmeister* fest, „daß der förmliche Unterschied zwischen einer Fuge und Nachahmung... hauptsächlich in dem *Wiederschlage* bestehe" (loc. cit., 333), also in der sogenannten tonalen Beantwortung mit quinthöherem (bzw. quarttieferem) Einsatz des Comes und der Entsprechung von Tonika bzw. Oktavton und Dominante einer Tonart.

(c) Frühe Bestimmungen von Fuge enthalten nur VAGE AUSSAGEN ÜBER DEN FORMALEN AUFBAU eines solchen, aus mehreren kontrapunktisch-imitatorischen Durchführungen bestehenden Stückes. Paradigmatisch für derartige ungenaue Erklärungen sei die von Walther zitiert, bei der nicht klar ist, inwieweit sich diese Beschreibung auf die gesamte Kompos. bezieht:

Praecepta..., loc. cit.: Diese Stimmen werden so lange unter einander verwechselt, biß jede Stimme (sie sey singend oder klingend) so wohl den *Ducem* als *Comitem*, (bevorab wenn die *Fuga* lang seyn soll, und es der *Ambitus* nicht verhindert) gehabt hat (185).

Im übrigen beschränkt sich Walther auf die Erwähnung der „mitten einer *Fuge*"; „vor dem Ende der *Fuga*" müsse wieder in die Ausgangstonart zurückmoduliert werden, und zudem sei hier die Engführung des Themas angebracht (185 f.).
Genauso undeutlich definiert Scheibe in seinem *Compendium* Fuge im Sinne von Stück. Zwar präzisiert er die von Walther angedeutete Möglichkeit von Ausweichungen in andere Tonarten (weil „eine *Fuge* insgemein ziemliche Zeit und länge erfordert... und man dahero nicht allezeit im *Fundament* Thon und in deßen *Quinta* bleiben kan", loc. cit. 47) und differenziert zwischen drei ordentlichen, die jederzeit vorzuziehen seien, und außerordentlichen:

Dieserhalben muß ich auch in der *Fuga* allezeit erstlich in *Quintam*, der *Modus* sey *dur* oder *moll*, *cadenziren*. Nach diesen gehet man *in modus majoribus in Sextam in modis minoribus* aber in *Tertiam*; und endlich ist die dritte ordentliche Ausweichung *in Modis majoribus Tertia in modis minoribus* aber *Sexta*. Diese *Modi affinales* müßen allemahl vorangehen, nachdem ist es auch unverwehrt auch die *Clausulas improprias* oder die auserordentlichen Ausweichungen zubesuchen. Der Rückweg aber in den *Modum fundamentalem* muß hernach auch auf sehr gute Art geschehen... (ibid.).

Den weiteren Verlauf einer Fuge nach dem erstmaligen Auftreten des Dux oder Comes in jeder Stimme indessen versteht Scheibe pauschal als „Ausführung" (48); charakteristisch für den Fugenbegriff sei ferner, daß „allzu viel formale *Cadenzen*... in der Mitten" vermieden würden, schon allein damit „sich die Haupt-*Cadenz* desto deutlicher hören laßen" könne (50). Diese Implikation streicht 1737 Mattheson heraus, wenn er eigens das Gleichnis des Jagens bemüht und damit latent auf die lat. Herkunft des Begriffswortes rekurriert:

Kern melodischer Wißenschafft, loc. cit.: Das allerartigste ist, wenn das Thema so eingerichtet wird, daß man die förmlichen Schlüsse lieber gar dabey vermeidet, und die Schrancken desselben so zu setzen weiß, damit kein rechter eigentlicher Absatz erfolge, maassen die Ruhe-Stellen in Fugen, und Contrapuncten gar nicht zu Hause gehören, sondern solche Fremdlinge sind, daß sie sich schwerlich eher melden, noch *in eigner Gestalt* sehen lassen dürffen, als bis die gantze Jagd zu Ende läufft. Ich nehme mit Fleiß ein Gleichniß vom Jagen, weil dasselbe auch wenig vom Ruhen oder stillehalten weiß (145 f.); vgl. *Der Vollkommene Capellmeister* (loc. cit., 368).

Eine Präzisierung von Fuge als Bezeichnung eines formalen Umrisses stellt zweifellos der Begriff Durchführung (→ *Durchführen* I. (1)) dar, der bei Mattheson (noch als nomen actionis) den Vorgang, buchstäblich das Hindurchführen des Themas durch Stimmen meint und erstmalig im *Kern Melodischer Wißenschafft* für das einmalige, alternierende Erscheinen von Dux und Comes in allen Stimmen begegnet (174); unter Durchführung versteht Mattheson jedoch auch die ganze Fuge (179). Die Abschnitte zwischen diesen, von ihm wie später von Marpurg zahlenmäßig nicht festgelegten Durchführungen heißen (ebenso wie etwaige kürzere Passagen zwischen den einzelnen Abfolgen Dux — Comes innerhalb ein und derselben Durchführung) bei

Mattheson noch unterschiedslos „Zwischen-Spiel", „transitio", „Ubergang" oder „Verknüpffung" (174 f.), wohingegen sie Scheibe im *Critischen Mus.* allein mit dem Ausdruck Zwischensatz belegt.
Noch bedeutsamer (zumal für die Fugentheorie des 19. Jh.; vgl. unten, VII. (3)(a)) ist im besagten Kontext die von J. J. Fux postulierte Formeinteilung, die er am einfachsten Fall einer zweistimmigen Fuge exemplifiziert (*Gradus ad Parnassum*, Wien 1725, 146). Danach impliziert der Fugenbegriff aufgrund gewisser Kadenzen augenscheinlich eine Dreigliederung: ein erster Teil schließe auf der Quinte („primam clausulam in quinta Modi"), der folgende mit einer später von J. G. Albrechtsberger so genannten halben Engführung (→ *Stretto* II. (3)) auf der Terz („secundam clausulam in Tertia Modi"), und ein dritter Teil mit der ‚eigentlichen' Engführung ende mit der Schlußkadenz wieder auf der Tonika („clausulâ finali Fugæ finem").

(3) Innerhalb eines umfassenderen Imitationsbegriffs angesiedelt, ist der Begriff Fuge bei Fr. W. Marpurg (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753) in weitgehend kodifizierter Weise durch insgesamt FÜNF BESTANDTEILE UND (FORMAL GESEHEN) EINE UNBESTIMMTE ANZAHL VON DURCHFÜHRUNGEN charakterisiert. Allenfalls geringfügig verändert, dient diese Definition als Ausgangspunkt vieler späterer Erklärungen.
Diese Systematisierung von Fuge erfolgt im Zeichen der durch J. S. Bach zur kunstreichsten Entfaltung gelangten Fugenform — wobei die Schrift Marpurgs vordergründig aus seiner Eigenschaft als Herausgeber der ein Jahr zuvor publ. *Kunst d. Fuge* von Bach resultiert —, jedoch zu einer Zeit, die (das Ende des Barock umschreibend) gekennzeichnet ist durch einen von Italien ausgehenden fundamentalen Wandel des mus. Geschmacks zum sogenannten Galanten Stil; für diese Veränderung kann beispielhaft J. A. Scheibes (1737 zunächst anon. erhobener) Vorwurf einstehen, Bach „würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken, durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte" (*Critischer Mus.*, Lpz. ²1745, 62), oder die vom selben Autor stammende Abqualifizierung der ausgearbeiteten kontrapunktischen Stimmigkeit als „fugenmäßiges Geräusche" (ibid., 756).
Manche Konnotation von Marpurgs Fugenbegriff ist bei früheren Theoretikern (namentlich J. Mattheson und Scheibe) vorgebildet, so die Einbindung in den allgemeineren Begriff der Imitation (→ *Imitatio* IV. (1)). Der gegenüber Scheibe leicht abgewandelten systematischen Gliederung in Imitation, Fuge und Kanon sucht Marpurg in terminologischer Hinsicht Rechnung zu tragen, indem er den Imitationsbegriff in canonische und periodische Nachahmung teilt und die jeweiligen Stücke als canonische bzw. periodische Fuge bezeichnet:

Ein auf diese canonische Nachahmung sich gründendes musikalisches Stück heist eine *canonische Fuge, fuga canonica, totalis, uniuersalis, mera, integra,* welsch *fuga in conseguenza,* oder kurtz weg ein *Canon, canon* (10);
Ein solches musikalisches Stück, wo ein gewisser Satz zum Grunde liegt, der nach gewissen Vorschriften, ohne Clauseln und Absätze, vermittelst der periodischen Nachahmung zwischen verschiedenen Stimmen durchgeführt wird, heist eine *periodische Fuge, fuga periodica, partialis,* oder *fracta* (11).

Schließt Fuge somit vorerst in umgreifenderer Bedeutung den Ausdruck Kanon mit ein, so hält Marpurg erst im weiteren Text, ausgehend von der damals gängigen Ausdrucksweise, die beiden Bezeichnungsfragmente Kanon und Fuge strikt auseinander (wie er in der wesentlich konziseren franz. Ausg. [Bln 1756] überhaupt jegliche begriffsmäßige Verbindung von Kanon und Fuge eliminiert):

Es giebt also *zwey Hauptarten der Fuge,* die *canonische und periodische Fuge.* ... wir werden uns aber bey der Abhandelung derselben nach der gemeinen Art zu reden richten, und die periodische Fuge schlechtweg *Fuge,* die canonische aber schlechtweg *Canon* heißen (16).

Im engeren und damit eigentlichen Sinne als Bezeichnung einer Kompos. impliziert Fuge „fünf Stücke, als die zur Characteristik derselben gehören" (17) und die Marpurg pointiert mit dtsch. Begriffswörtern belegt: „Führer" und „Gefährte" (für Dux und Comes), „Wiederschlag" (für die „Ordnung, in der der Führer und Gefährte in den verschiednen Stimmen sich wechselsweise hören lassen" [18], worunter Marpurg gleicherweise die in einer Fuge möglichen Ausweichungen und Kadenzen faßt), „Gegenharmonie" (für die „Composition, die dem Fugensatze in den übrigen Stimmen entgegen gesetzt wird", ibid.) sowie „Zwischenharmonie" (für die Abschnitte zwischen den einzelnen Durchführungen des Fugenthemas).
Diesen Fugenbegriff untergliedert Marpurg weiter in eigentliche und uneigentliche Fuge als Bezeichnungen für zwei verschiedene Ausprägungen (aufgrund der Behandlung der eben genannten Bestandteile):

Eine Fuge, wo die characteristischen Stücke derselben nach den ihnen eigenen Regeln völlig eingerichtet sind, heißt eine *eigentliche Fuge, fuga propria* oder *regularis.* Eine Fuge wo diese Stücke nicht nach den Regeln völlig eingerichtet sind, sondern mit allem willkührlich verfahren wird, heißt eine *uneigentliche Fuge, fuga impropria, fuga irregularis* (ibid.).

Dem Begriff eigentliche Fuge subsumiert Marpurg wiederum „in Ansehung der Durcharbeitung des Fugensatzes" (19) die beiden Ausdrücke „*strenge Fuge, fuga obligata*" (mit Ricercare bzw. Ricercata,

Kunst- oder Meisterfuge als speziellen Bezeichnungen einer umfangreichen und besonders kunstvoll ausgearbeiteten Form) und *„freye Fuge*, fuga libera, soluta, sciolta" (20), je nachdem, ob in den solchermaßen benannten Stücken „mit nichts anderm als dem Hauptsatze" (19) oder „nicht durchgehends mit dem Hauptsatze gearbeitet wird" (20). Darüber hinaus präzisiert Marpurg jenen Begriff der eigentlichen Fuge in geradezu hypertropher Weise: erstens (entsprechend der Themenanzahl) mittels der Bezeichnungen einfache und vielfache Fuge, wobei die mit letzterem Ausdruck gemeinten Arten nun „insgemein *Doppelfugen* genennet" würden (21); zweitens (gemäß der jeweiligen Nachahmungsart) mittels mehrerer, in insgesamt „sechs Classen" (ibid.) eingeteilter Fugenbenennungen, sei es in welchem Intervall zum Beispiel der Comes zum Dux einsetzt — wobei erwartungsgemäß die entsprechende „Quintenfuge oder ordentliche Fuge... als die natürlichste zur Verfertigung einer eigentlichen Fuge" gilt (22) — oder in welcher Bewegungsrichtung der Comes dem Dux folgt; drittens („in Ansehung der Fortschreitung der Noten in einem Fugensatze [Thema]", 26) mittels der geläufigen lat. Ausdrücke fuga composita, incomposita, authentica und plagalis.

Den definitionsgemäß der periodischen Fuge inhärenten Aspekt eines kontinuierlichen Ablaufs ohne größere Zäsuren verdeutlicht Marpurg an mehreren Stellen. Die allgemein übliche Gliederung einer Kompos. in mindestens zwei Teile widerspreche dem Begriff von Fuge (wie eine fugierte Gigue als mögliches Gegenbeispiel eben aus zwei Fugen bestehe):

Insgemein wird ein musikalisches Stück in zwey Clauseln oder Hauptabsätze, ja öfters in mehrere eingetheilet. Bey den Fugen fällt diese Eintheilung weg, indem das Stück vom Anfange bis zum Ende ohne abzusetzen, fortgehen muß. Die fugirten Giquen machen hier keine Ausnahme. Sie bestehen aus zwey Clauseln... Aber jede Clausel ist auf besondere Art fugirt, und zwar insgemein die eine in der ähnlichen, die andere in der Gegenbewegung. Es sind also zwey Fugen darinnen vorhanden (17).

Ähnlich wie für Mattheson beinhaltet trotzdem der Begriff Fuge auch für Marpurg eine Einteilung der betreffenden Kompos. in verschiedene Abschnitte („Durchführungen"), deren Anzahl nicht fixiert ist. Den Ausdruck Durchführung, der wohlgemerkt weder in der Fugendefinition selbst noch als Bezeichnung für die wesentlichen Bestandteile einer Fuge auftaucht, gebraucht Marpurg dabei wohl überwiegend noch im Matthesonschen Sinne, demnach als nomen actionis, wie entsprechende Zusätze eines Genitivus obiectivus („Durchführung des bzw. eines (Fugen-)Satzes", 93, 113 oder 124) zeigen.

Viele nachfolgende dtsch., aber auch franz. Theoretiker tradieren Marpurgs Bestimmung von Fuge genau oder präzisieren sie in nur leicht abgewandelter oder komplettierter Form. (Noch 1843 erscheint in Wien eine von S. Sechter bearbeitete und 1858 in Lpz. eine von S. W. Dehn nach der dtsch. und franz. Originalausg. redigierte und hg. Fassung von Marpurgs *Abh. von d. Fuge*.)

So bleibt für den Begriff der (sogenannten eigentlichen) Fuge bis ins 20. Jh. oftmals seine Einbindung in einen umfassenderen Imitationsbegriff gleichermaßen wie eine bestimmte Anzahl konstitutiver Elemente signifikant. Prägnante Beispiele für diese (gerade bei Autoren sekundären Ranges offensichtliche) Beeinflussung durch Marpurg bieten die beiden folgenden Schriften, in denen die Einteilung des Imitationsbegriffs in canonische und (willkürliche oder eingeschränkte) periodische Nachahmung sowie eine darauf abgestimmte Definition von Fuge wiederkehren (in ersterer außerdem Marpurgs Benennungen Führer, Gefährte, Gegenharmonie, Wiederschlag und Zwischenharmonie für die wesentlichen Bestandteile einer Fuge):

Chr. Th. Weinlig, *Theor.-prakt. Anleitung zur Fuge* (Dresden [1845] ²1852): Die Fuge ist ein auf die eingeschränkte periodische Nachahmung gegründetes Tonstück (10);
J. Habert, *Beitr. zur Lehre von d. mus. Kompos.* (Lpz. 1899): In der Einleitung... wurde... gesagt, dass die Fuge ein Tonstück ist, welches mittelst der beschränkten periodischen Nachahmung verfertigt wird (III, 113).

Marpurgs Systematisierung des Fugenbegriffs übernimmt schon der nach England übergesiedelte A. Fr. Chr. Kollmann (*An Essay on Pract. Mus. Compos.*, London 1799), wenn er Fugue in „canonical" und „periodical" untergliedert und bei diesem Begriff zwischen „proper" und „improper" trennt sowie bei ersterem wiederum zwischen „strict" und „free"; den fünf für Fuge im eigentlichen Sinne konstitutiven Bestandteilen („principal characteristics", 27) fügt er zwei weitere (Abschnitt und Modulation) als gleichberechtigte hinzu, die Marpurg noch dem Begriff Wiederschlag subsumierte. Indem Kollmann unter section die „verbundene Einführung von Subjekt und Beantwortung in den verschiedenen Stimmen mit der dazugehörenden Zwischenharmonie" versteht und diese somit nicht mehr als Vorgang, sondern primär als formalen Abschnitt sieht, rückt Fuge in die Nähe einer expliziten Formbezeichnung. Eine solche Kompos. bestehe aus einer gewissen, von Kollmann auf drei bis sechs oder sieben limitierten Anzahl von sections (hinsichtlich derer er später unterscheidet zwischen *„complete"* und *„incomplete"*, je nachdem, ob das Thema in allen oder nur einigen Stimmen auftritt, sowie zwischen *„distinct"* und *„indistinct"*, wenn die Antworten jeweils leicht wahrzunehmen sind oder nicht bzw. wenn ihrer Verbindung keine Beachtung geschenkt wird):

By a *Section* of a Fugue I unterstand: a *connected introduction* of the Subject and Answer, in its *different parts*; with the Intermediate Harmony that belongs to it... It differs from what is called a Section in other pieces of composi-

tion, in not admitting of a conclusive Cadence in all parts, except at the end of the Fugue...
A Fugue may consist of as may sections, as the order of replies... may be varied. But a proper Fugue consists in general of no less than *three*, and no more than *six* or *seven* sections; as in the former case it would contain too little variety, and in the latter, become too long and tiresome (41).

Für den Begriff Fuge gelte genauso der jeder mus. Kompos. zugrundeliegende Modulationsplan, demzufolge zu Beginn die Tonart gut ausgedrückt werden müsse, in der Mitte jede Art tonartlicher Fortschreitung erlaubt und gegen Ende die Tonart vollkommen wiederherzustellen sei:

The plan of Modulation *in general*, which must be observed in a Fugue, follows from... respecting the Modulation of all Musical Pieces, for: at the *beginning* the Key and Mode must be well expressed; about the *middle* all sorts of digressions may take place, though with proper judgment; and towards the *end*, the Key and Mode must be perfectly established again, so as to make a satisfactory conclusion in it (42).

Fuge bezeichnet Kollmann zufolge also idealerweise ein mehrteiliges, allerdings nicht (wie bei Sonate, Symphonie oder Konzert) durch perfekte Kadenzen in allen Stimmen unterbrochenes Stück, dessen erster und dritter Abschnitt in der Tonart stehen müsse und in dessen zweitem Abschnitt entweder die Tonart beibehalten oder eine gewisse Fortschreitung eingeführt werden könne; bei vier- und mehrteiligen Fugen seien alle sections zwischen der ersten und letzten modulationsmäßig gleichsam als eine aufzufassen, in der somit eine größere Anzahl von Fortschreitungen möglich sei.
Auch bei A. Choron ist deutlich Marpurgs Einfluß erkennbar, insofern er in seinem für die franz. Fugentheorie des 19. Jh. einflußreichen Lehrbuch größere Passagen aus Marpurgs eigener franz. Version des *Traité de la fugue et du contrepoint* (Bln 1756) exzerpiert. Direkt auf Marpurg läßt sich demnach Chorons allgemeine Definition von Fuge als „Musikstück, das auf den Regeln der eingeschränkten periodischen Imitation basiert", zurückführen:

Principes de Compos. des Écoles d'Italie (Paris o. J. [um 1808]) II: La Fugue est une pièce de Musique fondée sur les règles de l'imitation périodi-méthodique... (IV, 10); vgl. Castil-BlazeD (Paris 1821, Art. *Fugue*, I, 254).

Gelegentlich wird einer der fünf von Marpurg fixierten Bestandteile gegen einen anderen ausgetauscht oder überhaupt deren Zahl vermehrt; so entwickeln sich im Laufe der Zeit hauptsächlich Engführung und Orgelpunkt zu wesentlichen Implikationen des Fugenbegriffs.
Die Abhängigkeit späterer Theoretiker von Marpurg zeigt sich aber auch in bestimmten Aspekten des Fugenbegriffs wie dem, daß ein solches Stück auf ‚fugenspezifischen' Regeln und ihrem Ineinandergreifen beruhe. Differenziert J. J. Rousseau zwischen der Fuge eigenen Regeln und solchen, die sich allgemein vom Imitationsprinzip herleiten, so ist bei Sulzer unbestimmt von „gewissen Regeln" die Rede, die Koch durch einen entsprechenden Zusatz präzisiert:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Fugue*: Pièce ou morceau de musique où l'on traite, selon certaines regles d'harmonie & de modulation, un Chant appellé sujet, en le faisant passer successivement & alternativement d'une partie à une autre. Voici les principales regles de la *Fugue*, dont les unes lui sont propres, & les autres communes avec l'imitation (221);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Fuge*: Ein Tonstük von zwey oder mehr Stimmen, in welchem ein gewisser melodischer Satz, der das Thema genennt wird, erst von einer Stimme vorgetragen, hernach von der andern mit geringen Veränderungen, aber nach gewissen Regeln, nachgeahmet wird... (407 b); davon abhängig H. Ph. Bossler, *Elementarbuch d. Tonkunst* I (Speier 1782, 317), und WolfL (Halle 1787, Art. *Fuge*, 64);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* III (Lpz. 1793): Die Fuge ist ein solches Tonstück, in welchem ein Satz oder melodischer Theil, der besonders so gebildet ist, das<s> er verschiedener Arten der Nachahmungen fähig ist, nach gewissen, dieser Art Tonstücken ganz eigenthümlichen Regeln dergestalt ausgeführt wird, daß er das ganze Stück hindurch unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andere versezt wird (280 f.).

Daß dieser Aspekt noch im 20. Jh. präsent ist, bezeugt folgende Bestimmung, in der der Ausdruck Regeln gar zu Gesetze intensiviert wird:

O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* ([1894] 2. Ausg. von W. Niemann, Lpz. 1918): Eine Fuge ist als höchstentwickelte Kunstform des imitierenden Stils ein mindestens zweistimmiges, dem strengen Stile angehöriges Tonstück, dem nur ein kurzes und markantes Thema zugrunde liegt, welches nach bestimmten Gesetzen abwechselnd von den verschiedenen Stimmen vorgetragen wird (25; im Orig. gesperrt gedruckt).

(4) Im Blick auf die ältere Vokalpolyphonie des 16.–18. Jh. konstituiert der Italiener G. B. Martini in den 1760/70er Jahren den Begriff Fuge in einer Dreigliederung gemäss der jeweiligen Beantwortung des Themas durch den Comes mittels der drei Bezeichnungen fuga reale bei einer quinthöheren, (in bezug auf Töne, Intervalle und Hexachordnamen) ganz genauen Beantwortung, fuga del tuono im Fall einer solchen, bei der Dux und Comes die Oktavgrenzen der betreffenden Tonart nicht überschreiten und auch keine anderen Vorzeichen als die durch die Tonart vorgegebenen zur Anwendung kommen dürfen, sowie fuga d'imitazione bei einer ungenaueren Beantwortung, die sich durch mehr Freiheiten, vor allem den beliebigen Einsatzabstand zwischen Dux und Comes auszeichnet. (Von dieser Konnotation des Begriffspaares reale — del tuono bzw. tuo-

nale scheint sich die Bedeutung der heutzutage gängigen Bezeichnungen reale und tonale Beantwortung für eine intervallgetreue oder eine entsprechend den tonartlichen Verhältnissen veränderte Wiederholung des Dux durch den Comes herzuleiten.)

Offenbar auf Martinis Veranlassung hin differenziert bereits sein Schüler G. Paolucci (*Arte pratica di contrappunto* II, Venedig 1766) zwischen diesen drei Bezeichnungen, ehe Martini selbst eine entsprechende Unterteilung des fuga-Begriffes vornimmt:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo II (Bologna 1775): Vari sono i modi di rispondere alla *Proposta*, e da questi varj modi prende una particolar denominazione la *Fuga*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* in quanto alle *Figure*, agl'*Intervalli*, e alle *Sillabe*, in tal caso la *Fuga* chiamasi *Reale*. Se la *Risposta* è simile alla *Proposta* con le condizioni assegnate, in guisa però, che tanto la *Proposta*, che la *Risposta* restino ristrette entro i limiti dell'Ottava del Tuono in cui è la *Fuga*, ella sarà del *Tuono*. Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrá chiamata la *Fuga d'Imitazione*. Tre per tanto sono le principali specie di *Fuga*, l'una chiamasi *Fuga Reale*, l'altro *Fuga del Tuono*, e la terza *Fuga d'Imitazione*... (xviii f.).

Beim Ausdruck fuga reale, der als einziger im genannten Sinne zuvor singulär bei A. Berardi zu belegen ist (*Documenti armonici*, Bologna 1687, 36), trennt Martini weiter zwischen legata und sciolta für die vollständige, ‚kanonische' oder nur teilweise Wiederholung (*op. cit.*, xix), weshalb im LichtenthalD (Mailand 1826, Art. *Fuga*, I, 285) denn auch von einem viergegliederten fuga-Begriff die Rede ist.

L. A. Sabbatini versteht fuga als allgemeinen Oberbegriff dreier fuga-Arten mit jeweils besonderer Korrespondenz von Dux und Comes:

Trattato sopra le fughe mus. (Venedig 1802): Il nome di *Fuga* poi assolutamente preso è un nome generico, che comprende qualunque sorte di *Fuga*. Ma nella nostra Musica tre specie di *Fuga* si danno: distinguendosi una specie dall'altra coi nomi di *Reale*, *Tuonale*, e d'*Imitazioni*. Ogn'una di queste specie assume il proprio carattere dalla corrispondenza della *Proposta*, e *Risposta*... (1 f.).

Dieser Begriff wird insbesondere in Frankreich durch A. Choron tradiert, der (neben der Übernahme von Marpurgs Fugenbegriff, vgl. oben, V. (3)) den Begriff Fuge im Sinne Martinis in fugue du ton, fugue réelle sowie fugue d'imitation einteilt:

Principes de Compos. des Écoles d'Italie (Paris o. J. [um 1808]) II: On conçoit d'après cela qu'il y aura un très grand nombre d'espèces de fugues. Selon la manière dont se fera la réponse. Cette première considération donne lieu de distinguer trois espèces principales. Savoir la fugue du ton, la fugue réelle et la fugue d'imitation. La fugue du ton est celle dans laquelle le sujet et la réponse sont contenus dans les limites de l'Octave comme on le verra ci-après: la fugue réelle est celle dans laquelle, la réponse se fait à la Quinte supérieure note pour note, intervalle pour intervalle et dans les mêmes temps de la mesure. Enfin la fugue d'imitation dans laquelle la réponse imite le sujet à un intervalle quelconque (IV, 10); vgl. Castil-BlazeD (Paris 1821, Art. *Fugue*, I, 254 f.; in der 2. Auflage von 1825 ist als weitere Bezeichnung „fugue régulière modulée" [255] eingeschaltet, vermutlich um den anschließenden Fugenbegriff Marpurgs besser integrieren zu können, den Choron noch reichlich unvermittelt nach dem von Martini behandelte).

An diesem dreigliedrigen Fugenbegriff halten L. Cherubini (*Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue*, Lpz. u. Paris o. J. [1835], 100) und — von ihm veranlaßt — Fr.-J. Fétis (*Traité du contre-point et de la fugue*, Paris [1824] ²1846, II, 36) getreu fest. A. Reicha indessen lehnt eine solche Einteilung als unzeitgemäß und verwirrend ab. Laut seinen teilweise recht eigenwilligen Interpretationen rühren die einzelnen Ausdrücke daher, daß fugue du ton die Form meint, bei der man ständig in den Haupttönen der Tonart bleiben müsse, und fugue réelle diejenige, in der die Antwort häufig unverändert, höchstens transponiert eintrete; fugue d'imitation ist für Reicha eine spezielle Kanonbezeichnung, weil der Comes den Dux in jedem beliebigen Intervall ‚imitieren' und es demzufolge zu (im Sinne von Fuge) unregelmäßigen Beantwortungen kommen könne:

Traité de haute compos. mus. II (Paris o. J. [um 1826]): Les véritables fugues du ton se faisaient, avant le 18. siècle, tout à fait dans l'esprit de l'ancien plain-chant, et sous les conditions suivantes:
1° Le sujet avec sa réponse ne devaient pas surpasser les limites d'une octave...
2° On était obligé de rester constamment dans les cordes primitives du ton: c'est par cette raison que le morceau s'appellait FUGUE DU TON (53);
Pour distinguer la fugue moderne... de la fugue ancienne du ton, le Père Martini l'appellait FUGA REALE (fugue réelle,) vraisemblablement parce que la réponse s'y fait souvent sans nul changement, sauf la transposition: sans cette raison, le choix du mot RÉELLE ne serait ni heureux ni spirituel...
Les anciens donnaient souvent aussi le nom de fugue à des canons ou à des morceaux canoniques. Et comme on pouvait faire des canons à toute sorte d'intervalles, il en résultait des réponses irrégulières à la seconde, à la tierce, à la quarte et enfin à un intervalle quelconque. Pour distinguer ces soit-disant fugues des deux précédentes, on les nommait FUGUES D'IMITATION...
Comme on ne compose plus des fugues du ton, et que l'on ne donne plus le nom de fugue à de simples canons, les dénominations FUGUE DU TON, FUGUE RÉELLE et FUGUE D'IMITATION ne sont actuellement d'aucune nécessité, et ne servent qu'à embrouiller nos traités (56).

VI. Charakteristisch für den Begriff Fuge insgesamt vom späten 18. Jh. an sind verschiedentliche Bemühungen um eine Neubestimmung der Bedeutung in Form einer Erweiterung wie auch Einengung.

Der hauptsächlich an Kompos. J. S. Bachs orientierte und mit der sogenannten Quintenfuge verbundene Begriff war im Blick auf die kompositionsgeschichtliche Entwicklung seit dem Spätbarock zunehmend inadäquat geworden. Mancher Autor will ihn deshalb umfassender verstanden wissen einerseits durch die Einführung des Ausdrucks der freien Fuge für Stücke mit einer mehr oder minder freizügigen Anwendung der Fugenform, andererseits durch abermalige Subsumierung des Kanons oder verschiedener „Vorformen der klassischen Fugenform" (G. Adler, *Der Stil in d. Musik* I, Lpz. 1911, 125). Andere Theoretiker präzisieren den nicht mehr klar konturierten Begriff Fuge, indem sie ihn auf seine ‚eigentliche' Bedeutung limitieren unter Ausgrenzung aller freier gehandhabter Fugengebilde, die nun mit Fugato oder fugiert bezeichnet werden.

Die unbestimmte Bedeutung von Fuge um 1800 läßt sich an mehreren Verwendungsweisen aufzeigen. H. Chr. Koch etwa dehnt den Begriff aus, wenn er mit „(förmliche) Fuge" den fugenähnlich angelegten und heute gemeinhin als Fugato angesprochenen lebhaften zweiten Teil der franz. Ouvertüre in der von J.-B. Lully um 1660 vollgültig ausgeprägten Form bezeichnet:

Versuch einer Anleitung zur Compos. III (Lpz. 1793): Die Ouverture... unterscheidet sich von andern Tonstücken durch eine förmliche Fuge, der aber jederzeit ein kurzer Satz von sehr ernsthaftem und pathetischem Charakter vorher gehet, der in einem besondern Stile geschrieben ist. Die Fuge, die den Hauptsatz der Ouverture ausmacht, und gemeiniglich von munterer Bewegung ist, kann in jeder Tactart eingekleidet erscheinen... (293 f.).

Über den adäquaten Gebrauch des Ausdrucks Fuge entzündet sich ein Streit zwischen C. Spazier und J. A. André. Erstgenannter belegt in der dritten seiner *Bescheidenen Anfragen an d. modernsten Komponisten u. Virtuosen* (AmZ I, 1798/99) damit nicht nur den Schlußsatz der Symphonie Nr. 41 C-dur K.-V. 551 von W. A. Mozart, sondern auch das Finale aus J. Haydns Symphonie Nr. 95 c-moll Hob. I:95 mit seinen fugierten Abschnitten (während er im gleichen Atemzug das paradigmatisch angeführte Rondo aus Andrés Sinfonie op. 4 von 1794, in der Spazier ungerechtfertigterweise „offenbar ein Seitenstück" zu Haydns Symphonie erblickt, als eine „gewisse Art Fugensaz" diskreditiert):

Haydn brachte in einer seiner neuern und schönsten Symfonieen aus C, in den Schlusssaz eine Fuge; Mozart that das auch in seiner furchtbaren Symfonie aus C dur, worin er's bekanntlich ein wenig arg macht... [Haydn] ergreift aber auf einmal den Hauptgedanken seines Thema's, lässt ihn kräftig und voll angeben, und entwickelt nun aus diesem selbst eine schöne Fuge (153 f.).

André hinwieder möchte den Begriff Fuge auf den Fall einer Beantwortung in der Quinte eingrenzen und belegt in seiner Replik (Intelligenz-Blatt zur AmZ Nr. X, März 1799) demnach damit Mozarts Schlußsatz (nicht jedoch Haydns Finale, weil dort die Beantwortung meistens im Abstand einer Terz erfolge und vieles „gegen die bekannten Regeln der Quintenfuge" [49] sei, man also insgesamt sehe, daß Haydn „gar keine Fuge hat machen wollen" [50]):

...ganz anders verhält sich's hier mit der angeführten Mozartschen Sinfonie... wo das lezte Allegro eine förmliche Sinfonienfuge ist und aus deren Analyse Hr. Z. [sc. Spazier]...sich hätte belehren sollen, was man eine Fuge nennen darf und nicht (48 f.).

In seinem Kommentar weist Spazier, der von einem weiter gefaßten Fugenbegriff ausgeht, eigens auf die seiner Meinung nach unzulässige Beschränkung auf die Quintenfuge hin:

loc. cit.: Dass aber Hr. A.[ndré] ganz gewiss nichts von der Sache wisse, wovon hier die Rede ist, zeigt er schon dadurch, dass er Haydns Satz darum als Fuge verwirft, weil er gegen die Regeln der Quinten-Fuge ist. Also: was nicht nach den Regeln der Quinten-Fuge ist, ist keine Fuge! (49, Anm. 9).

Das genannte Finale von Mozart ist in der Folgezeit wiederholt exemplarischer Gegenstand für die adäquate Verwendung des Ausdrucks (freie) Fuge genauso wie dessen Ouvertüre zum Singspiel *Die Zauberflöte* K.-V. 620. Letztere sei André zufolge „ebenfalls keine Fuge zu nennen" (*Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 3, Offenbach 1843, 209). Ihm gegenüber apostrophiert Fr. Rochlitz etwa „das Allegro der Ouvertüre zur *Zauberflöte* eine freye Fuge" (*Die Fuge*, AmZ XV, 1813, 326) und bezeichnet überdies mit „*fugirt* (fugenmässig bearbeitet)" einen Satz, der entweder als strenge Fuge kaum über die erste Themendurchführung hinausreiche oder eine freie Fuge „mit noch mehr Nebengedanken" darstelle, wofür er unter anderem die Coda (Takte 189 ff.) im Finale von Haydns Symphonie Nr. 101 D-dur Hob. I:101 anführt.

Resümiert F. Hand (*Aesthetik d. Tonkunst* II, Jena 1841, 329) angesichts der freieren Handhabung der Fugenform in Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte*, man habe „deßhalb auch gestritten, ob der Name Fuge hier zuständig sey", so bestimmt er das Finale der C-dur-Symphonie dezidiert als „Schlußfuge".

Restriktiver von freier Fuge im letzteren Kontext sprechen S. Sechter, der im Anh. zu seiner Ausg. von Fr. W. Marpurgs *Abh. von d. Fuge* (Wien 1843) diesen Satz als „Muster einer freien Instrumentalfuge" analysiert (und in dessen Nachfolge noch Müller-Blattau 1963 pauschal konstatiert, „daß dieses Finale eine Fünf-Themen-Fuge ist und zugleich ein Sonatensatz", 113), sowie J. Chr. Lobe (*Lehrbuch d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1860, 393 f. u. 544: „freie [Quintupel-]Fuge"). Sechter (*op. cit.*, 189) und Lobe (*op. cit.*, 419) erklären beide allerdings als „eigentliche Fuge" jenen Teil der Coda (Takte 371—402), der heutzutage als das „eigentliche Fugato des Finale"

gilt (G. Sievers, *Analyse d. Finale aus Mozarts Jupiter-Symphonie*, Mf VII, 1954, 329).

Dieser hier nicht mehr rein attributiv verwendete Ausdruck fugato bezieht sich auf eine nur teilweise durchgeführte und dann in Homophonie mündende fugenartige oder (bloß) fugenähnliche Satztechnik; „die erste Definition... im modernen Sinne" (Kirkendale 1966, 129) für fugato scheint 1760 der nach England übergesiedelte G. Antoniotto zu liefern, der damit eine freier behandelte Fugenart (als die „eingeschränkte der sogenannten realen Fugen") meint und so beide Formen begrifflich klar gegeneinander absetzt:

L'Arte Armonica, or A Treatise on the Compos. of Musick (London 1760) III, 2, Art. II *Of Fugues and Imitations*: ...therefore, a student in the harmonic art must never neglect practising the composition of all sorts of fugues, not only in the limitted manner of those called real fugues, but also in all sorts of imitations... In this manner he will be capable of composing and adapting the harmony to all sorts of melody as he pleases, in the manner which is called by the *Italians* fugato, or by imitation and by reversion, or adding together different melodies, without the ostentation of continuing the same subject in a real fugue or imitation, sometimes more than an hundred measures in a dry fugue or imitation... (92f.).

Als kontrastierender Ausdruck zu Fuge im eigentlichen, eingegrenzten Sinne erlangt Fugato im 19. Jh. eminente Wichtigkeit zur Bezeichnung eines solchen unselbständigen Kompositionsabschnittes, dem eben gewisse Abweichungen von der normativen Quintenfuge eignen. Prout zufolge sind für Fugato zumeist irreguläre Beantwortungsintervalle oder eine nur beiläufige Anwendung des Fugenverfahrens typisch. Währenddessen erkennt Riemann den einzigen Unterschied zu Fuge im Kriterium des Unselbständigen, Nicht-Abgeschlossenen; andernfalls träfe nämlich die Benennung „wirkliche Fuge" auf viele Stücke nicht zu:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Fugato, ein in Fugenform gearbeiteter, jedoch nicht in der Strenge und Vollständigkeit dieser Form, und namentlich nicht als selbstständiges Ganze, meist nur als Theil eines größern Ganzen, ausgeführter Satz (79);
E. Prout, *Fugue* (London 1891): We very frequently meet with passages written in the fugal style, that is, in which a subject is announced in one part and imitated by the others, but in which the imitation is not at the regular intervals of reply of subject and answer. Such passages are called FUGATO passages. A whole movement is sometimes written in this way; but more often fugato passages are introduced incidentally (5; vgl. 177f.);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre* II (Bln u. Stuttgart 1903): Man unterscheidet zwischen einer wirklichen Fuge und einem Fugato. Wir wollen der Unterscheidung kein besonderes Gewicht beilegen, sonst würden nur wenige Chorfugen auf den Namen wirklicher Fugen Anspruch haben. Denn natürlich kann man doch die Scheidung nicht anders machen, als daß man ein für sich selbständig abgeschlossenes fugiertes Stück eine Fuge nennt, Fugato aber einen fugierten Teil eines vorher oder hinterher oder auch vor- und hinterher und wohl auch dazwischen nicht fugierte Teile aufweisenden Stücks (291).

Zur begrifflichen Abgrenzung von Fuge verwenden Theoretiker ferner das in der Musikpraxis seit dem frühen 17. Jh. belegte ital. Dim. fughetta (bzw. eines seiner Äquivalente) zur Benennung einer kleinen, kurzen Fuge, in der das Thema weniger oft durchgeführt werde (als in einer ‚normalen' Fuge) und die — wie in Marx' Nachfolge wiederholt anklingt — zumeist „leichtern Karakters" sei:

KochL (Ffm. 1802): *Fughetta*, ist eine kleine Fuge, in welcher der Hauptsatz nicht so vielmal durchgeführt ist, wie in einer gewöhnlichen ausgearbeiteten Fuge (614);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Ein Tonstück nun, das entweder aus einer einzigen Durchführung besteht, oder doch ausser derselben keine weit und strenggeführte Fugenarbeit enthält, wollen wir Fugato, oder, wenn es leichtern Karakters ist, Fughette nennen (269).

Den Begriff Fuge modifiziert in singulärer Weise A. Reicha, über dessen *Trente six fugues pour le pianoforté, composées d'après un nouveau système* L. van Beethoven in einem Brief vom (18.)12.1802 an Breitkopf & Härtel das Verdikt äußerte, daß die neue Methode „darin besteht, daß die *Fuge keine Fuge mehr ist*" (zit. nach d. Faks. in: H. W. Küthen, *Beethovens „wirklich ganz neue Manier" – eine Persiflage*, in: *Beitr. zu Beethovens Kammermusik*..., München 1987, 219). Im Zusatz *Ueber d. neue Fugensystem* zur Neuausg. seiner Fugensammlung (Wien 1805) trennt Reicha bei Fuge rigoros zwischen verschiedenen Eigenschaften: zu den „Haupteigenschaften einer jeden Fuge, die sie schlechterdings beybehalten muß..., wenn sie nicht aufhören soll, Fuge zu seyn" (5), rechnet er unter anderem die Durchführung eines beliebigen Themas durch alle Stimmen, dessen spezielle kontrapunktisch-imitatorische Behandlung, die Ableitung aller musikalischen Gedanken allein aus dem Thema sowie die Erhaltung der Einheit des thematisch bestimmten Charakters im gesamten Stück (5f.); zu den „in der Anwendung willkürlichen und zufälligen Nebeneigenschaften, die nicht ihre [sc. der Fuge] Wesenheit und ihren eigentlichen Werth bestimmen" (6) und die zwar früher „als Haupteigenschaften anzusehen, und auf eben die strenge Art zu behandeln" (7) waren, für Reicha nun aber dem Fugenbegriff nur noch akzidentell zugehören, zählen etwa die Themenbeantwortung (womit Reicha insbesondere auf das beliebige Intervall des Comes zum Dux anspielt), der Modulationsgang, die Möglichkeit divergierender Tonarten zu Beginn und am Schluß eines Stückes oder die vermeintliche Unbrauchbarkeit mancher Themen (6). Von den fünf „Einwendungen, welche gegen diese neue Methode erhoben werden könnten" (7), interessiert namentlich der erste Einwurf, wonach Fugen nach diesem

neuen System aufhörten Fugen zu sein, scheint er doch genau auf das oben zit. Urteil Beethovens gemünzt zu sein.
Weniger radikal differenziert Reicha später zwischen den Ausdrücken fugue für die Form der Fuge als ein unveränderliches Gehäuse, das als reine Konvention von keinem Interesse sei, und matière fuguée für deren Inhalt („Fugenstoff"), durch den erst eine Fuge Bedeutung erlange und den man — wie zum Beispiel Haydn in seinen Streichquartetten und Symphonien — anwenden könne, ohne eine „Fuge" zu schreiben:

Traité de haute compos. mus. II (Paris o. J. [1826]): Il y a une grande différence entre la fugue et la matière fuguée. La fugue est un cadre, un patron, une forme qui ne change point. Cette forme n'est d'aucun intérêt en elle même. Elle est de pure convention. On peut employer la matière fuguée et ne pas faire une fugue… Ce qui rend une fugue importante, c'est la matière qu'elle renferme (25).

Beethoven selbst jedoch weiß den hergebrachten Begriff von Fuge ebenfalls nicht mehr völlig mit seinen Kompos. in Einklang zu bringen, wovon entsprechende Titelzusätze zum Finale (*Fuga… con alcune licenze*) seiner Klaviersonate Nr. 29 B-dur op. 106 oder zur *Grande Fugue, tantôt libre, tantôt recherchée* op. 133 zeugen; auf letzteres Werk gemünzt betont denn auch L. A. Zellner in einer für die konservative Ausrichtung der Fugentheorie des späteren 19. Jh. typischen Weise (vgl. unten, VII.):

Concerte (Blätter für Musik, Theater u. Kunst V, 1859, Nr. 3): Man kann das Werk im strengen schulgerechten Sinne schon keine Fuge mehr nennen; dem widerspricht sowohl die formelle Ausdehnung, die Gliederung in mehrere rhythmisch selbstständige Abschnitte. Sie ist Fuge nur in so fern, als die beiden Themen und ihre Gegensätze durchgehends als Grundlage als Inhalts erscheinen… Daß Beethoven selbst die Bezeichnung Fuge nicht genügte, beweist sein Zusatz „tantôt libre, tantôt recherchée", mit dem er die Erweiterung des Fugenbegriffs anzudeuten suchte (10a f.).

Zudem soll Beethoven gegenüber K. Holz die Einbeziehung eines „wirklich poetischen Elements" in die ‚alte' Fugenform gefordert haben, ein schon von Novalis angesprochener Aspekt, der einen den Fugenbegriff des 19. Jh. partiell kennzeichnenden Sinneswandel signalisiert:

Eine Fuge zu machen, sagte Beethoven, ist keine Kunst, ich habe deren zu Dutzenden in meiner Studienzeit gemacht. Aber die Phantasie will auch ihr Recht behaupten, und heut' zu Tage muß in die alt hergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen (zit. nach: W. von Lenz, *Beethoven. Eine Kunststudie* V, Hbg 1860, 219);
vgl. Novalis, *Das allgemeine Brouillon* (2. Hss.-Gruppe Okt.-Nov. 1798), Fragment Nr. 547: Eine Fuge ist durchaus *logisch* oder wissenschaftlich — Sie kann auch poëtisch behandelt werden (Schriften III, Darmstadt [2]1968, 360).

Einen ganz rigiden Standpunkt hinsichtlich der Implikationen von Fuge nimmt H. G. Nägeli (*Vorlesungen über Musik*, Stuttgart u. Tübingen 1826) ein, insbesondere was die Tonartendisposition, etwa die Beachtung der „Verwandtschaft der Tonarten" betrifft. So nenne Rochlitz (im oben erwähnten Aufsatz von 1813) „eine Fuge, was keine ist; Mozarts Ouvertüre der ‚Zauberflöte' soll nämlich eine ‚freye Fuge' seyn" (97); auch dürfe die Fuge auf die Worte „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" in C. H. Grauns *Der Tod Jesu* nicht als mustergültig hingestellt werden, da sie nicht nur „sechs Construktionsfehler, die kein guter Fugen-Componist sich erlaubt" (98), enthalte:

Ueber diese sechs einzelnen Construktionsfehler hinaus hat die Fuge noch die Fehlerhaftigkeit im Ganzen ihres Zuschnitts, daß das Hauptthema nicht gehörig in melodischer Hinsicht auf den verschiedenen Tonstufen, in modulatorischer Hinsicht nicht in den verschiedenen Tonarten der diatonischen Tonleiter vorkommt. Es muß nämlich in einer ausführlichen Dur-Fuge das Thema in melodischer Hinsicht auf jeder Tonstufe vorkommen mit Ausnahme der siebenten, mithin auf sechs verschiedenen Tonstufen. Diese sind in modulatorischer Hinsicht die drey Dur- und die drey Molltonarten der Scala (98f.).

Für den Begriff von Fuge hebt Nägeli folglich gewisse (ideale) Modulationsprinzipien hervor, weswegen er die von Rochlitz beispielhaft für eine „strenge Fuge" angeführte *Kyrie*-Fuge in Mozarts *Requiem* aufgrund der „Verletzung der Verwandtschaft der Tonarten und zugleich des Wechselverhältnisses zwischen Dur und Moll… zu einem barbarischen Tongewühl" (100) herabwürdigt oder später die Fugen in M. Clementis op. 5 als „unächtes Vorbild" für J. B. Cramer und J. L. Dussek hinstellt:

Es ist nämlich in diesen Fugen die Verwandtschaft der Tonarten so verletzt, daß die Fuge damit aufhört, ein Kunstwerk zu seyn, weil die kunst- und regellose Versetzung des Thema in jede beliebige Tonart das Hauptkunstmittel, die sogenannte Kunst der „Repercussion," als harmonische und rythmische Theilgestaltung, aufhebt (179).

In der franz. Musiktheorie des 19. Jh. etabliert sich das Kompositum fugue d'école für eine lehrbare, von konkreten Fugen weitgehend abstrahierte Gestalt mit bestimmten „wesentlichen" und — bis auf die bereits von A. Reicha so genannte „contre-exposition" (*Traité de haute compos. mus.* II, Paris o. J. [1826], 25, Anm. 2) — offenbar unabdingbaren Bestandteilen. In letzter und zugleich vollgültiger Form wird dieser Begriff von A. Gédalge ausgeprägt, der im Vorw. zum ersten, *De la Fugue d'École* betitelten Teil seines *Traité de la Fugue* (Paris o. J. [1904]) die Trennung zwischen den Bezeichnungen fugue für eine „mus. Kompos." und fugue d'école akzentuiert; letztere stelle keine Kompositionsart dar, sondern eine Übung mus. Rhetorik in einer willkürlichen, konventionellen Form, die in der Praxis nur bedingt anwendbar sei:

Si j'ai séparé ainsi la *fugue d'École* de la *fugue*, *composition*

musicale, c'est que je la considère non comme un genre de composition, mais comme un exercice de rhétorique musicale, d'une forme arbitraire, conventionnelle et qui, dans la pratique, ne trouve pas son application absolue (1).

Als die acht, mehr oder minder strikt reglementierten „parties essentielles" (8) einer solchen fugue d'école nennt Gédalge: Themenaufstellung und -beantwortung, ein oder mehrere Kontrasubjekte, Exposition, Gegenexposition (eine nicht obligatorische zweite Exposition in der Haupttonart mit nur zwei, von anderen Stimmen als in der ersten Exposition vorzutragenden Einsätzen in vertauschter Reihenfolge, also Antwort — Subjekt), Durchführungen oder Divertissements (als Übergang zwischen den verschiedenen Tonarten, in denen das Thema und dessen Antwort erklingen) sowie Stretto und Orgelpunkt.
Einem Einwand H. Riemanns zufolge werden im 19. Jh. manchmal solche Stücke mit nur zwei Stimmen aus dem Fugenbegriff ausgeklammert:

Katechismus d. Kompositionslehre. (Mus. Formenlehre), Max Hesse's illustrierte Katechismen VIII (Lpz. 1889): Zweistimmige Fugen ganz regulärer Konstruktion sind selten...; manche wollen für zweistimmige Stücke solchen Aufbaus den Namen Fuge überhaupt nicht zugestehen — entschieden mit Unrecht, da die vollständige Ausprägung des Fugentypus mit zwei Stimmen möglich ist (162).

Ihm mag dabei eine entsprechende Behauptung Jadassohns vor Augen gestanden haben (obwohl auch Riemann selber an gleicher Stelle die *Fuga X* BWV 855 aus Bachs *Wohltemperiertem Klavier* als *„E-moll-*Fughette" anspricht, 164):

S. Jadassohn, *Die Lehre vom Canon u. von d. Fuge* (Lpz. [1884] ²1898): Die Zweistimmigkeit widerstrebt dem eigentlichen polyphonischen Wesen der Fuge ganz und gar (125).

Um 1900 mehren sich Belege für eine umfassendere Bedeutung von Fuge; diesem Begriff wird nun wieder ausdrücklich der des Kanons subsumiert. Riemann apostrophiert die vier, in der Hs. oder der Erstausg. mit *Canon* betitelten Stücke in Bachs *Kunst d. Fuge* als „wirkliche Fugen":

Katechismus d. Fugen-Kompos. III (Bln u. Lpz. [1894] ²1917): Tatsächlich sind alle vier Kanons der „Kunst der Fuge" wirkliche Fugen, wenn auch eben nur zweistimmige (120).

Ihm folgend nennt W. Graeser (*Bachs „Kunst d. Fuge"*, Bach-Jb. XXI, 1924) diese in Rede stehenden Stücke in einer Übersicht „Fugen" (37), an späterer Stelle „nichts wie spezielle zweistimmige Fugen" oder „kanonische Fugen" (52). Noch Müller-Blattau 1963 bezeichnet sie pointiert als „kanonische Fugen..., wie wir sie fortan besser nennen werden" (83). Konträr dazu betont H. Rietsch, daß diese Kanons nicht als Fugen im klassischen Sinne aufzufassen seien, sondern nur als Fugae in der ursprünglichen Bedeutung:

Zur „Kunst d. Fuge" von J. S. Bach (Bach-Jb. XXIII, 1926): Ich habe sie... als *fugae* im alten Sinn bezeichnet. *Fuga* ist ja die richtige Wesensbezeichnung dessen, was wir Kanon nennen... Nun hat Riemann die vier Kanons als zweistimmige Fugen (im Sinne der klassischen Fuge) angesprochen (14);
Die Kanons sind also nicht Fugen im klassischen Sinn, sondern in der ursprünglichen Wortbedeutung von *fuga* (16).

K. Blessinger (*Grundzüge d. mus. Formenlehre*, Stuttgart 1926) subsumiert dem Begriff Fuge beispiellos vier nach „inneren Gesichtspunkten" (126) gruppierte Arten:

Wir unterscheiden vier Hauptarten der Fuge, die unter sich wieder durch zahlreiche Übergangstypen zusammenhängen: die Entwicklungsfuge, die Episodenfuge, die Mosaikfuge und die Steigerungsfuge (ibid.).

Demgemäß versteht er unter Fuge nicht nur die mit Entwicklungsfuge, dem „grundlegenden und vielleicht vollkommensten Typus" (ibid.), gemeinte und namentlich von J. S. Bach in seinem Spätwerk voll ausgebildete Form der Fuge sowie die als Steigerungsfuge charakterisierte ‚moderne', spätromantische Fuge (etwa M. Regerscher Ausprägung), in der „die Steigerung zum Prinzip, ja zum wesentlichen Inhalt erhoben ist" (135) und für die typisch sei, daß der Höhepunkt in der Regel in einem dreifachen Anlauf, verbunden mit einem allmählichen Accelerando, erreicht werde; vielmehr begreift Blessinger unter Fuge auch deren sogenannte Vorformen wie die als Episodenfuge bezeichnete Canzona oder das für den Begriff Mosaikfuge exemplarisch angeführte Ricercar, in dem „eine Anzahl von Themen nacheinander fugenmäßig abgehandelt [wird], ohne daß es zu einer Synthese und damit zur nachträglichen Herstellung einer formalen Einheit kommt" (133).
In jüngster Zeit gibt C. Dahlhaus gar zu bedenken, ob der Fugenbegriff nicht von dem der strikten Polyphonie gelöst werden könnte, so daß mit Fuge auch Stücke zu belegen wären, in denen das strikte Fugenverfahren nicht durchgängig präsent sei:

Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh. I: *Grundzüge einer Systematik*, Gesch. d. Musiktheorie X (Darmstadt 1984), Abschn. *Ein Modell: Zur Theorie u. Gesch. d. Fuge*: Zweitens ist die enge Assoziation des Begriffs der Fuge mit dem der strikten Polyphonie zwar nicht untriftig, verstellt aber den Blick auf Phänomene, die Berücksichtigung verdienen, obwohl sie die Theorie einem Differenzierungszwang unterwerfen, der unbequem ist. Strenggenommen ist es nämlich keineswegs einsehbar, warum ein Bachscher Konzertsatz, in dem die Tuttiteile strikte Fugendurchführungen sind, während die Solopartien in den konzertanten Stil ausweichen, trotz der partiellen Suspendierung der Polyphonie nicht als Orchesterfugen klassifiziert werden sollen, denn die essentiellen Merkmale der Fuge als eines Inbegriffs von Techniken sind in den Tuttiteilen zweifellos realisiert (172; der vorausgehende Passus ist unten, VII. (4), zit.).

VII. Im 19. und 20. Jh. läßt sich ansonsten eine WEITGEHENDE STAGNATION DER FUGENTHEORIE beobachten. Davon zeugen sowohl bestimmte Begriffskonstanten als auch diverse Definitionen von Fuge selbst, in denen als hauptsächliches Konstituens der Begriff der Imitation hervortritt, und die in ihrer nur unwesentlich variierten Form sich alle cum grano salis von Marpurgs Bestimmung (zit. oben, V. (3)) herzuleiten scheinen:

J.-Fr. Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue* (Paris [1824] ²1846): La fugue n'est qu'une imitation; mais d'une espèce particulière. Moins libre que l'imitation simple, moins rigoureuse que le canon, elle imite périodiquement une certaine phrase appelée *sujet*, qu'elle reproduit dans divers tons, avec certaines modifications, et dans un ordre déterminé (II, 34);
P. Singer, *Metaphysische Blicke in d. Tonwelt*, hg. von G. Phillips (München 1847): Die Fuge... ist eine mehrstimmige in minder strengen Nachahmungen und mit gesetzlichen Anfängen abgefaßte und wohl ausgeführte Melodie (192; laut den „Verbesserungen" [S. VIII] ist vor dem letzten Wort noch einzufügen: „wie auch gehörig geschlossene");
E. Prout, *Fugue* (London 1891): A FUGUE is a composition founded upon one subject, announced at first in one part alone, and subsequently imitated by all the other parts in turn, according to certain general principles to be hereafter explained (1);
A. Gédalge, *Traité de la Fugue* I (Paris o. J. [1904]): La Fugue est une composition musicale établie sur un thème, d'après les règles de l'imitation périodique régulière (7);
V. d'Indy, *Cours de Compos. mus.* II (Paris 1909): La Fugue est une composition polyphonique, écrite en style contrepointé, sur un thème unique ou *sujet*, exposé successivement dans un ordre tonal déterminé par la loi des cadences (19);
E. Platen, Art. *Fuge*, Honegger/MassenkeilL III (Freiburg, Basel u. Wien 1978): ...ein geschlossenes Musikstück mit jeweils festgesetzter Stimmenzahl in imitierender Setzweise, das nach bestimmten, für die Fuge charakteristischen Prinzipien gestaltet ist (190a).

(1) Im 19. Jh. steht gerade der Begriff Fuge paradigmatisch für eine MUSIKALISCH-KOMPOSITORISCHE VERWIRKLICHUNG VON EINHEIT UND MANNIGFALTIGKEIT.
Für erstere Kategorie, die vor allem eine thematisch-motivische Einheit besagt, indem mit dem Fugenbegriff ein solches Stück konnotiert ist, dem nur ein einziges Thema zugrundeliegt, mögen entsprechende Äußerungen Fr. W. Marpurgs (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753) ausschlaggebend gewesen sein, der bereits auf einer Einheit insistierte, die über das Thema (und seine Beantwortung) hinausreiche aufgrund der möglichen Ausdehnung des Themas auch auf die Zwischenspiele (151) sowie der Angleichung des Kontrapunkts an das Thema (148). Letzteres wird später von S. Jadassohn zur Formel zugespitzt:

Die Lehre vom Canon u. von d. Fuge (Lpz. [1884] ²1898): Alles dies zeigt aber vielmehr die einheitliche Zusammengehörigkeit von Thema und Contrapunkt, als einen im Charakter contrastirenden Gegensatz des Contrapunkts zum Thema an (98).

Aufgrund dieser Zentrierung des Fugenbegriffs auf ein einziges Thema wird das zweite Thema in einer Doppelfuge häufig als Kontrasubjekt angesprochen. Laut dem Art. *Fuge* im DommerL (Heidelberg 1865) gehören alle Themen in sogenannten Doppelfugen einem einzigen Gedanken an (weswegen nur der „anhebende Satz... Hauptsatz, Hauptthema" [341 f.] oder ähnlich heiße, alle anderen aber Nebenthemen etc.):

Sämmtliche Themen einer Doppelfuge sind, wennauch von contrastirender Bildung, doch nur Theile eines Hauptgedankens, der nur in verschiedene melodische Sätze sich auseinanderlegt, um seinen Inhalt mit Hülfe eines oder mehrerer erhellender und ergänzender Gegensätze um so deutlicher und bedeutsamer auszugestalten (342).

Die für den Begriff Fuge signifikante Ableitung einer vollständigen Komposition von einem Thema bewirkt zugleich Einheit und Mannigfaltigkeit. Hinsichtlich der Einheit herrscht ein Konsens darüber, daß sie aus dem Thema, bei Cherubini gepaart mit dem Kontrapunkt, resultiert. Über die Mannigfaltigkeit divergieren hinwieder die Anschauungen; hängt sie für manchen Autor anscheinend notwendig mit der Kategorie der Einheit zusammen, so ergibt sie sich für Marx aus der Verschiedenartigkeit der Wiederschläge, demgegenüber sie Lobe explizit mit den Zwischenspielen und von Dommer mit den vielfältigen Gestaltungsmöglichkeiten in Verbindung bringt:

G. J. Vogler, Art. *Fuga*, in: *Dtsch. Encyclopädie* X (Ffm. 1785): Die Fuge ist nichts als eine feine abgemessene auf Einheit und Mannichfaltigkeit abzielende Folge von Nachahmungen (629a);
A. Choron, *Principes de Compos. des Écoles d'Italie* (Paris o. J. [um 1808]) II: L'objet essentiel de la fugue est d'enseigner au moyen d'imitations de divers genres artistement combinées à déduire une composition toute entière d'une seule idée principale et par là à y établir en même temps l'unité et la variété (IV, 10); vgl. Castil-BlazeD (Paris 1821, I, 254);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Fuge*: Es wird eigentlich in der Fuge die Aufgabe gelöst: aus einer einzigen Hauptidee, oder einer kurzgefassten Melodie, vermittelst verschiedener kunstgerecht zusammengestellter Nachahmungen, ein ganzes Tonstück zu verfertigen, in welchem zugleich Einheit und Mannigfaltigkeit herrschen (189 f.);
L. Cherubini, *Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue* (Lpz. u. Paris o. J. [1835]): En examinant l'exemple précédent, on se convaincra que le développement de la Fugue est entièrement tiré du sujet et du Contre-sujet; c'est ce qui forme l'unité d'un morceau de musique de ce genre (119b);
A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Diese verschiednen Durchführungen eines Fugensatzes

haben im Wesentlichen denselben Inhalt: das durch die Stimmen wandernde Thema. Hierauf beruht die Einheit der Fugenarbeit; das Thema — der eine Hauptgedanke herrscht überall. Aber zugleich möchten wir diesen einheitsvollen Inhalt nicht einförmig werden lassen, ihn mannigfach darstellen. Hier hilft uns nun vor allem die Art und Weise, wie das Thema hin und wieder in den Stimmen auftritt, in das Ganze einschlägt — der Wiederschlag genannt (205);
J. Chr. Lobe, *Lehrbuch d. mus. Kompos.* III (Lpz. 1860): Denn wenn... die thematische Arbeit ununterbrochen auftritt, so wird zwar dadurch die Einheit in höchster Potenz gewonnen, aber die Mannichfaltigkeit auch verloren. Um Letzteres zu vermeiden, hat man eben das Zwischenspiel in die Fuge eingeführt (574);
DommerL, loc. cit.: Denn indem die Fuge aus nur einem Tongedanken, gleichviel ob dieser in mehrere Themen sich auseinanderlegt oder nicht, aufgebaut wird, eignet ihr eine vollkommene Einheitlichkeit, die aber in einer wirklich kunstvoll gearbeiteten Fuge durch eine zugleich ungemeine Mannigfaltigkeit belebt ist, da die Mittel der Gestaltung... sehr reich sind (344).

den Kunstjünger eine der bildendsten von allen Kunstformen. Sie ist ferner eine von den am meisten mißverstandenen und bei zahlreichen Kunstfreunden und Kunstjüngern verkannten, ja verketzerten. Häufig genug hört man sie für ein bloßes Machwerk des Verstandes ausgeben, das, ohne künstlerischen Gehalt, den Geist nur der Kunst entfremde... (79);
Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2, 4. H. *Die Musik* (Stuttgart 1857): Ihre Vollendung findet die polyphone Musik durch die Fuge (943);
A. von Dommer, *Elemente d. Tonkunst* (Lpz. 1862): Der Fuge als dem Gipfel polyphoner Setzkunst ordnen alle Arten des Contrapunktes, der strengen und freien Nachahmung als Mittel zum Zweck sich unter (205);
L. Bußler, *Der strenge Satz in d. mus. Compositionslehre* (Bln 1877): Die vollkommenste derjenigen Kunstformen, welche auf Imitation beruhen, ist die Fuge (122);
O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* ([1894] 2. Ausg. von W. Niemann, Lpz. 1918), zit. oben, V. (3);
BakerD (New York u. London [1895] [3]1923), Art. *Fugue*: The most highly developed form of contrapuntal imitation... (79a).

(2) Vielfach eignet Begriffsbestimmungen von Fuge in kompositionsästhetischer Hinsicht eine BESONDERE HOCHSCHÄTZUNG, bezogen auf die gesamte artifizielle Musik gleichermaßen wie eingeschränkt auf Polyphonie oder Imitation.
Wie explizit bei Marx 1836 zu sehen ist, kann gerade die seit jeher präsente Konnotation des Kunstvollen, Verstandesmäßigen — die beispielsweise R. Strauss später veranlaßt, für den Abschn. *Von d. Wiss.* in *Also sprach Zarathustra* op. 30 (1896) ein Fugato zu wählen — allerdings zu einer pejorativen Bewertung führen. Für J. Fr. Doles (1790) sind Fugen „blos Kunstwerke des Verstandes" (zit. nach: C. F. Becker, *Winke für allerlei Leser*, AmZ XLIV, 1842, 179a); auch andere erblicken darin laut dem KochL (Ffm. 1802, Art. *Fuge*, 611) lediglich „ein Kunstprodukt, in welchem der Tonsetzer bloß seine Geschicklichkeit im Satze zeigen will".
Ungeachtet solcher negativen Äußerungen steht der Begriff der Fuge synonym für den „Gipfel der Kunstwerke" (wegen ihres übergroßen Einflusses und ihrer Anwendung in allen mus. Kompos.) oder wenigstens für die „Vollendung" der Polyphonie gleichermaßen wie die „höchstentwickelte Form kontrapunktischer Imitation":

Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796): E' la Fuga il capo d'opera dell' arte, ed ella costituisce il perfetto Compositore, non tanto per quello, che ella può valere in se stessa, quanto per la moltissima sua influenza, ed uso in tutte le Composizioni Musicali... (218);
KochL, loc. cit.: Von Kennern wird die Fuge als das vorzüglichste Produkt der Tonkunst anerkannt (610f.);
A. B. Marx, Art. *Fuge*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Die Form der Fuge ist eine der tiefsinnigsten und wichtigsten, zugleich für

(3) Im Kontext einer seit der zweiten Hälfte des 18. Jh. sich ausbildenden mus. Formenlehre bedeutet auch Fuge primär eine SPEZIFISCHE FORM, wovon bereits das KochL (Ffm. 1802) handelt, wenngleich in noch ganz vagem Sinne:

Art. *Fuge*: Ein Tonstück, welches sich durch eine ihm ganz allein eigenthümliche Form und Einrichtung von allen übrigen Arten der Tonstücke sehr merklich auszeichnet (597); vgl. BurkhardW (Ulm 1832, Art. *Fuge*, 103f.).

Die Festlegung von Fuge als einer Formbezeichnung mit der Unterteilung in verschiedene Abschnitte geschieht nichtsdestoweniger immer eingedenk des Postulats eines kontinuierlichen Ablaufs ohne einschneidende Zäsuren, worin noch im 20. Jh. ein wesentlicher Aspekt des Fugenbegriffs erkannt wird:

E. Kurth, *Grundlagen d. Linearen Kontrapunkts* (Bern 1917) III, 5: Den charakteristischen Gegensatz zu solchem Formaufbau in Gruppen und Kontrasten [wie in der Sonate] zeigt die Hauptform des polyphonen Stils, die Fuge, ausgeprägt, die ein stetiges Wachstum, Entwicklung und Uebergänge zu ihren Formhöhepunkten darstellt und deren einzelne Durchführungsteile ineinander in fortgeführten Entwicklungen übergehen. Sie musste mit dem Fluss ihrer inneren Steigerungen als der polyphone Formtypus aus dem Linienprinzip entstehen, das in freier Bewegungsentfaltung beruht. Auf Fluss und Bewegung deutet schon ihr Name; der alte Ausdruck „fuga" (= Flucht) will das Bild der einander „jagenden", nach einander mit dem gleichen Thema einsetzenden Stimmen kennzeichnen; „Flucht" (strömende Bewegung) liegt aber schon in der Stimme an sich (204);
A. Halm, *Einführung in d. Musik* (Bln 1926): Das musikalische Geschehen innerhalb dieser Form [sc. Fuge] zu ordnen ist schon viel schwerer. Ihre Kontinuierlichkeit gibt dem Blick oft gar keinen, dem ungeschulten Ohr selten einen Anhaltspunkt. Wohl heben sich auch in der Fuge ein-

zelne Teile des Notenbilds von andern ab, und gewiß bedeutet das etwas; aber in dieser Form durchkreuzen sich oft die Prinzipe des Gliederns, und für die Gruppierung besonders wichtige Punkte sind oft mitten in einem gleichmäßigen Fluß (45).

Der mit Fuge in Zusammenhang gebrachte Formbegriff wird unterschiedlich erläutert, vor allem mittels der Kategorie der Einheitlichkeit, die aus der Ableitung des gesamten mus. Geschehens aus einem einzigen Thema oder Motiv resultiert (vgl. oben, VII. (1)); andere Autoren wie Busoni (nach einem erstmals 1936 von Wl. Vogel mitgeteilten Zeugnis) betonen die Divergenz zwischen Fuge und Polyphonie als Bezeichnungen für eine Kompositionsform bzw. das zugrundeliegende mus. Prinzip:

H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre*, Hdb. d. Musiklehre VIII (Lpz. 1911): Unter allen musikalischen Formen ist die Fuge von der strengsten Logik. In einer Fuge kommt die Kunst zur Geltung, aus einem einzigen Motiv von wenig Noten ein ganzes kunstvolles Stück aufzubauen (73);
A. Halm, *Von zwei Kulturen d. Musik* (München [1913] ²1920): Die Fugenform ist die Form der Einheitlichkeit... Höre ich in einer Fuge ein zweites Thema, so weiss ich, dass dieses, auch wenn es zunächst allein auftritt und für sich dargestellt ist, doch auf die Dauer nicht allein bleiben, sondern sich zum ersten Thema gesellen wird, dass es also direkt musikalisch auf dieses bezogen ist, d. i. zu ihm kontrapunktiert...
Also im Grund ist alles Geschehen in einer Fuge auf ein Hauptthema bezogen. Damit ist die Fugenform auch äusserlich beschränkt, sie kann nicht beliebig ausgedehnt werden, mindestens verlangt sie nicht nach grösserer Ausdehnung, was wir später überdies noch mit ihrem engeren harmonischen Horizont begründen werden (7 f.);
F. Busoni, *Ein Testament* (Musica Viva I, 1936): Die Form der klassischen Fuge ist ein Produkt ihres Zeitalters, herausgewachsen aus dem damaligen Geist, dem damaligen Musikempfinden, der musikgeschichtlichen Entwicklung und dem Stand des musikalischen ,Materials'... Man kann auch heute Fugen schreiben mit den überlieferten oder auch mit den modernen und atonalen Mitteln... Doch wird einer solchen Fuge immer ein antiquierter Charakter anhaften... Denn die Fuge ist eine ,Form'. Als solche ist sie zeitgebunden, ,vergänglich'. Dagegen ist die Polyphonie keine Form, sondern ein ,P r i n z i p' und als solches zeitlos und solange Musik geschaffen wird, ,unvergänglich'... (*Wesen u. Einheit d. Musik*, hg. von J. Herrmann, Max Hesses Hdb. d. Musik LXXVI, Bln u. Wunsiedel 1956, 69);
H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik* (Bln 1926): Sie [sc. die Fuge] ist innerhalb der Polyphonie der stärkste Ausdruck eines Formwillens, in der Spannungshöhe und Einmaligkeit des Formbilds der natürliche Gegensatz zur Sonate (518).

(a) Die Erklärungen von Fuge als einer Form im Sinne einer stimmigen Aufeinanderfolge der einzelnen Abschnitte werden zunehmend von der Prämisse einer DREITEILIGKEIT beherrscht, indem die (bei J. Mattheson oder Fr. W. Marpurg anzutreffende) reine Aufzählung einzelner Themendurchführungen aufgegeben wird zugunsten einer Zusammenfassung mehrerer solcher Durchführungen zu jeweils einem Teil. Dessenungeachtet bezeichnet Durchführung (im ,modernen' Sinne, → *Durchführen* I. (2)) seit der Mitte des 19. Jh. ebenso jeden der drei Teile oder nur den mittleren.

Ausgehend wohl von J. J. Fux' Andeutung einer dreigliedrigen Fugenform (vgl. oben, V. (2)(c)), unterteilt J. G. Albrechtsberger nicht nur in seiner *Gründlichen Anweisung zur Compos.* (Lpz. 1790, 175 f.) zweistimmige Fugen im beschriebenen Sinne; sondern er handelt auch nur wenige Jahre später in seinem Unterricht L. van Beethovens bei Gelegenheit der Darstellung möglicher Engführungen bereits offenkundig von drei Teilen der Fuge:

Der zweite Theil der Fuge ist der Sitz der weitern, der dritte Theil der der nähern Engführung (zit. nach: G. Nottebohm, *Beethoven's Unterricht bei J. Haydn, Albrechtsberger u. Salieri, Beethoven's Studien* I, Lpz. u. Winterthur 1873, 71).

A. Fr. Chr. Kollmann hingegen versteht 1799 Fuge noch nicht ausdrücklich als dreiteilige Form (auch wenn er im Kontext mit der für jede mus. Kompos. maßgebenden Modulationsordnung Anfang, Mitte und Schluß einer Fuge unterscheidet; vgl. oben, V. (3)); seine Ausführungen dokumentieren indessen, wie der auf Fuge bezogene Formbegriff entscheidend von gewissen Modulationsprinzipien geprägt ist. Von Musiktheoretikern des 18. Jh. vorerst nur angedeutet, rückt eine generell für den Begriff Fuge gültige Anordnung von Tonarten seit dem frühen 19. Jh. immer mehr in den Vordergrund. Insistiert schon H. G. Nägeli 1826 auf einer nicht zu verletzenden „Verwandtschaft der Tonarten" (vgl. oben, VI.), so gibt L. Cherubini (*Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue*, Lpz. u. Paris o. J. [1835]) ganz präzise „Regeln der Modulation einer Fuge" (115 a), wie es in Fr. Stoepels synoptischer Übers. prononciert heißt, während Cherubini selber weniger rigoros von dem handelt, „was die Modulation eines Stückes anbelangt" („ce qui concerne la modulation d'un morceau", 115 b).

Als erster Autor scheint A. B. Marx im Art. *Fuge* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836) für diesen Begriff eine Dreiteiligkeit zusammen mit einem umrißhaften Modulationsplan zu explizieren (obgleich er vorher die „Idee der Fuge" diskutiert, der nach einer einzigen Themendurchführung „Genüge geleistet" sei, 80):

Ueberblicken wir nun den hier nur angedeuteten Reichthum von Gestaltungen, die sich in der Form der Fuge aus und an einem einzigen Gedanken, dem Thema, entwickeln, so wird erst recht die Nothwendigkeit... eines bestimmten Planes, einer C o n s t r u c t i o n s o r d n u n g einleuchtend, welche alle diese möglichen Gestaltungen, oder einen Theil derselben, zu einem Ganzen zweckmäßig verbinde... In diesem ununterbrochenen Wirken der Stimmen machen sich die Durchführungen und die sie ab-

sondernden Zwischensätze als Parthien, die Hauptmomente der Modulation aber als Theile fühlbar. — Nach der vollendeten ersten Durchführung wird die Modulation mit Hülfe des Zwischensatzes sich aus dem Hapttone in die Tonart der Dominante wenden, und hier wird sich unmittelbar, oder nach nochmaliger Anführung des Thema's, das Ganze zu einem Schlusse neigen, der aber von irgend einer weiteren Wendung aufgehoben wird. Diese ganze Masse kann als erster Theil gelten. Er ist es, der am regelmäßigsten gestaltet seyn will. — Hierauf wendet sich die Modulation in neue — regelmäßig in die nächstverwandten Tonarten. Dies ist der zweite Theil der Fuge; die Durchführungen werden zum Theil unvollständig, freier, auch wohl unregelmäßiger ausgeführt...; die Modulation kehrt auf die Dominante des Haupttones zurück, auf welcher ein Orgelpunkt... die zerstreuten Kräfte sammelt und mächtig in den Hauptton zurückführt. — Hier beginnt der dritte Theil, der uns im Haupttone das Thema in höchster Kraft aufführt... So wird mit Zusammenfassung alles Mächtigsten unmittelbar mit dem Thema oder mit weiterer Stimmentwicklung geschlossen (83f.).

Für solch eine Gestaltung der Fuge gebraucht Marx in seiner Kompositionslehre — auf diese pointierte Weise freilich erst seit der zweiten Ausg. — gar die Formel einer „idealen Grundform“:

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. ²1842): So bildet sich nun eine ideale Grundform der Fuge, die möglicher Weise in keiner einzigen der bisher komponirten [Fugen; Zusatz ab d. 3. Ausg.] ganz vollständig realisirt ist, deren innerliche Mitwirkung sich aber in der Mehrzahl der Meisterwerke unsrer Form erkennen lässt und die auf einem Vernunftgrunde ruht, nämlich auf den schon bekannten Modulationsgrundsätzen, angewendet auf die besondre Form der Fuge (338).

Ausgehend von dem später in Zusammenhang mit dem zweiten (Durchführungs-)Teil einer Sonatensatzform exponierten „Grundgesetz aller musikalischen Bildung: Ruhe — Bewegung — Ruhe“ (*op. cit.* III, Lpz. 1845, 218), bezeichnet Marx den mittleren Abschnitt als „Bewegungstheil“, der vom Umfang her „alle Durchführungen und Zwischensätze bis zur Rückkehr auf den Hauptton“ enthalte (*op. cit.* II, 366 [vgl. ¹1838, 305]).
Diese Dreigliederung der Fuge übernimmt P. Singer, der sie also nicht erstmals, wohl aber im engen Anschluß an die seit den 1840er Jahren vom Gedanken einer Dreiteiligkeit dominierte Sonatensatztheorie vertritt: bei Fuge seien „drei Haupttheile zu unterscheiden, *a*) die Exposition der gesetzlichen Anfänge, *b*) die Durchführung und *c*) der Schluß“ (*Metaphysische Blicke in d. Tonwelt*, hg. von G. Phillips, München 1847, 192).
E. Krüger begreift gleichfalls Fuge als dreiteilige Form in offenkundiger Anspielung an entsprechende Beschreibungen des Sonatensatzes:

System d. Tonkunst (Lpz. 1866): Die drei Theile heißen
I. Hauptsatz: Erste Durchführung durch alle Stimmen.
II. Mittelsatz: Verwickelung, Auseinandersetzung Verweilung Umkehrung etc.
III. Schlußsatz: Rückkehr — Wiederholung des I. Theiles in Engführung (392).

Noch 1889 interpretiert H. Riemann die hier singulär als vierteilig beschriebene Fuge — mit der sogenannten Gegenexposition als zweiter Durchführung — im Sinne des mit „vierter Form“ gemeinten Sonatensatzes (eine Analogie, von der Riemann späterhin wieder abrückt):

Katechismus d. Kompositionslehre. (Mus. Formenlehre), Max Hesse's illustrierte Katechismen VIII (Lpz. 1889): 1. Durchführung: allmählicher Eintritt der beteiligten Stimmen abwechselnd mit Dux und Comes mit oder ohne Wiederkehr des ersten Kontrapunkts. Darauf kürzeres oder längers Divertissement überleitend zur 2. Durchführung, welche mit dem Comes beginnt und ebenfalls regelmäßig mit Dux und Comes wechselt... Mit Abschluß der zweiten Durchführung beginnt der Teil der Fuge, welcher dem „Durchführung“ genannten Mittelteil der vierten Form entspricht, der Teil der freien Modulation... Der Wiederkehr der Themen in der vierten Form entsprechend steht eine letzte Durchführung wieder in der Haupttonart (165).

Auch ohne diesen direkten Konnex zur Sonate impliziert Fuge in der zweiten Hälfte des 19. Jh. vorwiegend eine dreigliedrige Form, deren drei Teile nun alle „Durchführung“ heißen können, wobei vereinzelt sogar die (über ein Jahrhundert früher) von Fux fixierten Kadenzen auf Dominante, Mediante und Tonika tradiert werden:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Fuge*: In der einfachsten Fuge machen sich drei... Durchführungsgruppen kenntlich. Die erste wird Exposition genannt: Führer und Gefährte legen, im Tonika- und Dominantverhältniss stehend, ihren ersten Gang durch alle vorhandenen Stimmen zurück. Jenachdem es zweckmässig erscheint, kann entweder gleich hier eine Cadenz, am besten auf der Dominant, mitunter auch auf der Sext gemacht werden; oder es geschieht erst nach dem ersten Zwischensatze... Darauf folgt die zweite Durchführung... Diese zweite Durchführungsgruppe, gleichsam der Mittelsatz in der Sonate, geht in einen zweiten Zwischensatz über, ähnlich dem ersten gebildet, doch sinngemäss kürzer als jener, der immer mehr concentrirten Gestalt wegen, welche die Fuge gegen den Schluss hin annehmen soll. Die Cadenz erfolgt auf der 3. oder auch auf der 4. oder 2. Stufe der Tonart. Darauf folgt die dritte (letzte) Durchführung, in welcher namentlich Engführungen am Platze sind (399f.);
H. Bellermann, *Der Contrapunct* (Bln [1862] ²1877): Durch jene drei Cadenzen auf Quinte, Terz und Tonica erhält jede Fuge drei Durchführungen, von denen die erste von einigen Theoretikern auch die *Expositio* der Fuge und die zweite die *Repercussio* oder der Wiederschlag genannt wird. Die dritte ist dann meistens eine Engführung... (249f.; dieser Passus fehlt in der 1. Auflage);
L. Bußler, *Der strenge Satz in d. mus. Compositionslehre* (Bln 1877): Die Fuge hat drei Durchführungen, von denen jede mit einer Cadenz schliesst, die letzte in der

Haupttonart, die beiden anderen in den verwandten Tönen der Dominante und Mediante (123).

Später wird die für den Fugenbegriff grundlegende Modulationsordnung gleichermaßen wie die Dreigliederung mit entsprechenden Phänomenen in Verbindung gebracht, die als für Kompositionen generell maßgebend erachtet werden. Riemann akzentuiert dabei die Bedeutung des Mittelteils als modulierenden oder „Modulationsteils" (*Große Kompositionslehre* II, Bln u. Stuttgart 1903, 215):

S. Jadassohn, *Die Lehre vom Canon u. von d. Fuge* (Lpz. [1884] ²1898): Bei kürzern Fugen beobachte man die folgende Modulationsordnung, welche im Wesentlichen allen musikalischen Kunstformen zu Grunde liegt, wie wir ja auch annehmen können, dass alle unsere neuern ernsten Kunstformen sich aus der Fuge heraus entwickelt haben (123);
H. Riemann, *Katechismus d. Fugen-Kompos.* I (Bln u. Lpz. [1890] ²1906), *Vorw. d. ersten Auflage*: Das am ersten in die Augen springende Resultat der vorliegenden Fugen-Analysen ist die vollständige Übereinstimmung des Bachschen Fugen-Aufbaues mit den Normen aller andern musikalischen Formgebung; die Dreiteiligkeit nach dem Schema ABA (grundlegender Teil in der Haupttonart, modulierender Zwischenteil, Schlußteil in der Haupttonart) schält sich überall wohlerkennbar heraus, und die wenigen scheinbaren Ausnahmen sind ebenfalls hinlänglich motiviert (VII);
Wie es sich nicht nur für jede Fuge, sondern schließlich für jedes vernünftig aufgebaute Musikstück von selbst versteht, sind zunächst *drei Hauptteile* der Fuge zu unterscheiden... (6f.);
ders., *Große Kompositionslehre*, loc. cit.: Das für alle musikalische Formgebung bisher geforderte ABA nicht nur im Kleinen sondern auch in der Gesamtanlage, in der Disposition großer Hauptstrecken, ist auch für die Fuge das völlig selbstverständliche Grundschema (210);
O. Klauwell, *Die Formen d. Instrumentalmusik* ([1894] 2. Ausg. von W. Niemann, Lpz. 1918): So willkürlich nun aber die Zahl und die Modulationsordnung dieser Durchführungen in den verschiedenen Fugen... zu sein scheinen, so läßt sich doch eine gewisse Dreiteilung, wie wir sie im Späteren mehr oder weniger als den Kernpunkt aller musikalischen Formen antreffen werden, auch bei der Fuge nicht verkennen (33f.).

In markanter Weise verknüpft nochmals E. Ratz eine ‚ideale' dreigliedrige Fugenform mit dem Begriff der Sonatensatzform (wie die typische Benennung der einzelnen Teile offenbart):

Über d. Architektonik in d. Fugen J. S. Bachs (Österreichische Musikzs. V, 1950): Die Fuge ist ihrer Idee nach eine dreiteilige Form. Sie besteht aus drei Durchführungen, die durch Zwischenspiele miteinander verbunden sind. Die erste Durchführung oder Exposition hat die Aufgabe, die Tonart zu fixieren, indem alle Stimmen das Thema in ihr zum Vortrag bringen...
Auf die Exposition folgt das erste Zwischenspiel, dem die Modulation in eine benachbarte Tonart obliegt. Die zweite Durchführung stellt in harmonischer Beziehung den kontrastierenden Mittelteil dar... In bezug auf seine Funktion im Gesamtaufbau entspricht somit der Modulationsteil der Fuge dem, was wir auch in den klassischen Instrumentalformen — etwa im Scherzo, vor allem aber in der Sonatenform — als Durchführung bezeichnen. Das zweite Zwischenspiel führt zurück zur Dominante der Haupttonart, worauf die häufig als Engführung gebaute dritte Durchführung folgt. Sie stellt die Reprise der Haupttonart dar (*Gesammelte Aufsätze*, Wien 1975, 34f.); wortwörtlich übernommen in: *Einführung in d. mus. Formenlehre* (Wien [1951] ³1973, 79f.).

(b) Gegen die skizzierte, im 19. Jh. die Diskussion beherrschende Verabsolutierung von Fuge als Bezeichnung einer dreiteiligen Form wird namentlich eingewendet, daß der Fugenbegriff KEIN STARRES UND ALLGEMEINGÜLTIGES FORMSCHEMA beinhalte. (Ohne daß es zu einer ähnlichen Fixierung wie im Fall der Dreigliederung käme, konstatieren Autoren aufgrund analytischer Beobachtungen für viele Fugen nämlich genauso eine Zweiteiligkeit.)
Schon J. Chr. Lobe (*Lehrbuch d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1860) begreift der „Vereinfachung und Erleichterung" halber (573) Fuge lediglich als Folge von Nachahmungen bzw. Nachahmungsreihen des Themas (mit entsprechenden Ordnungsziffern) und Zwischenspielen; zugleich verwirft er in drastischer Weise die ostentativ mit dem Namen J. Andrés verknüpfte „alte Theorie" (571) mit ihren entbehrlichen Kennzeichnungen (wie Führer, Gefährte, Durchführung oder Wiederschlag):

Mit Ausnahme des einstimmigen Eintritts des Thema, der nicht wiederkehrt, sind es fortgesetzte Nachahmungen und Zwischenspiele, welche die Fuge nach Belieben verlängern, ihr eine kürzere oder längere Ausdehnung verleihen (93);
Doch genug von Regeln über Worte, die wir für die vollständigste Erklärung aller möglichen Fugen gar nicht brauchen, die ganz und gar überflüssig dabei sind!
Der Schüler hat wohl schon selbst bemerkt, dass das ganze Gewäsch mit und über Wiederschlag und Durchführung nichts Anderes ist, als was ich als erste, zweite, dritte u.s.w. Nachahmungsreihe bezeichnet habe, deren mehr- oder wenigerstimmige Erscheinungsweisen durch die Zwischenspiele deutlich angekündigt und von einander geschieden, abgetheilt werden... (573).

Selbst Riemann als entschiedener Verfechter einer dreigliedrigen Fugenform warnt in seiner *Großen Kompositionslehre* II (Bln u. Stuttgart 1903, 218) vor einem „lästigen und unberechtigten Schematismus", so wie er sich im *Vorw. zur zweiten Auflage* seines *Katechismus d. Fugen-Kompos.* I (Bln ²1906) skeptisch über den seit der Mitte des 18. Jh. festzustellenden „nüchternen Schematismus" äußert, der „die [Fugen-]Form, welche echt künstlerisches Ausdrucksbedürfnis geschaffen, allmählich diskreditierte" (VI); gleichwohl ist anschließend nicht nur das *Vorw. d. ersten Auflage* mit der zentralen These einer für jede mus. Formung normativen Dreiteiligkeit (zit. oben, VII. (3)(a)) abgedruckt, sondern auch der

übrige Text wird nahezu buchstabengetreu beibehalten.

In neuerer Zeit häufen sich die kritischen Stimmen an der Reduzierung des Fugenbegriffs auf eine Dreigliederung; so hält Bullivant es für eine „irrtümliche Idee, daß Fuge regelmäßig eine dreiteilige Form bedeutet mit einem modulatorischen Mittelteil nach der Exposition in der Ausgangstonart sowie einer Rückkehr zu dieser gegen Schluß“:

Kl.-J. Sachs, Art. *Fuge*, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl. (Mainz 1967): Der Exposition folgen Partien, die in verwandte Tonarten modulieren; der Schluß leitet in die Ausgangstonart zurück. Es ist jedoch irreführend, von diesem zwangsläufigen Modulationsschema her die Fuge als eine „dreiteilige Form“ zu bestimmen. Vielmehr ist die Fuge ihrem Wesen nach formal offen, erfüllt sich in freier, scheinbar ungebundener Entfaltung und bildet, wenn überhaupt, individuelle, nicht typische Abschnitte (308 b);

R. Bullivant, Art. *Fugue*, New GroveD (London 1980): These three terms [sc. redundant entry, counter-exposition, middle entry] all arise from the mistaken idea that fugue is regularly a kind of ternary form with a modulatory middle section following on the tonic key of the exposition, and with a return to the tonic at the end (VII, 13 a).

(4) Über die beschriebenen Bedenken gegenüber einem mit dem Fugenbegriff verbundenen, gleichwie gestalteten Formschema hinaus, wird wiederholt die Frage aufgeworfen, ob Fuge überhaupt eine Form vorstellen könne. Vielmehr bedeutet Fuge im 20. Jh. in erster Linie eine KOMPOSITORISCHE TECHNIK, TEXTUR ODER STIL, um nur einige Ausdrücke aus einem umfangreicheren Begriffsfeld aufzuzählen.

In diesem Sinne trennt Blessinger bei Fuge explizit zwischen einem eindeutigen Begriff (wenn damit spezifische Verfahren der kontrapunktisch-imitatorischen Themendurchführung gemeint seien) und einem vieldeutigen (falls er sich auf eine Form beziehe); andere Autoren streichen heraus, daß Fuge eine Technik bezeichne und keine Form, die sich auch nicht — wie Tovey eigens bemerkt — aufgrund der entsprechenden Textur zwingend festlegen lasse:

R. O. Morris, *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Cent.* (Oxford 1922): It is better... to think of fugue not as itself a type of musical pattern or design, but as a method of building up in detail a structure whose main outlines may have been determined on quite other principles. It is, in fact, a procedure, not a form, and the essence of it lies (as we all know) in the imitation by one voice of the phrase or subject previously announced by another (45);

K. Blessinger, *Grundzüge d. mus. Formenlehre* (Stuttgart 1926): Der Begriff der Fuge ist insofern eindeutig, als damit eine bestimmte Art der Einführung und satztechnischen Verarbeitung eines Themas bezeichnet wird; denkt man aber an den gesamten formalen Aufbau, so wird der Sinn des Wortes trotz vieler den meisten Einzelerscheinungen gemeinsamen Momente sofort äußerst vieldeutig (112);

D. Fr. Tovey, Art. *Fugue*, Encyclopaedia Britannica (London [14]1929): Fugue is a texture the rules of which do not suffice to determine the shape of the composition as a whole. Schemes such as that laid down in Cherubini's treatise, that legislate for the shape, are pedagogic fictions... (IX, 904 b);

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Fugue*: The question may well be raised whether there really exists such a thing as the „form of the fugue,“ and whether it would not be more proper to speak of „fugal procedure“ rather than „fugal form“... At any rate, the statement repeated in numerous books that „a fugue is a three-part form“ is rather misleading (286 a);

R. Stephan, *Musik*, Das Fischer Lexikon V (Ffm. 1957), Art. *Fuge*: Die Fuge... ist keine Form, sondern eine Kompositionstechnik. Zur Form fehlt ihr das Wichtigste, eine einigermaßen feststehende Zahl von Teilen oder Abschnitten. Als Kompositionstechnik erweist sie sich durch bestimmte, für sie charakteristische Momente der Konstruktion (54 f.);

C. Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. u. 19. Jh.* I: *Grundzüge einer Systematik*, Gesch. d. Musiktheorie X (Darmstadt 1984): Erstens ist die Fuge, pointiert ausgedrückt, nicht eine Form, sondern eine Technik oder ein Ensemble von Techniken (wobei einige — die Quintbeantwortung und die Durchführung des Themas durch sämtliche Stimmen — als konstitutiv und andere — der obligate Kontrapunkt, die Engführung, die Diminution oder Augmentation und der Orgelpunkt — als akzidentell gelten). Der Versuch, die Fuge als Form — mit fester Tonartendisposition und regulärem Wechsel zwischen Durchführungen und Zwischenspielen — zu bestimmen, verschuldete eine Verengung des Begriffs... (171).

VIII. Der mus. Begriff Fuge geht wiederum ALS METAPHER IN NICHT-MUSIKSPEZIFISCHE BEREICHE, etwa die Bildungssprache, Literatur oder Malerei ein.

Bei J. W. von Goethe läßt sich Fuge in zwei unterschiedlichen Verwendungen belegen. In offenkundiger Analogie zu dem im 18. Jh. verbreiteten Topos einer Kompos. und ausdrücklich auch der Fuge (vgl. oben, V. (2)(a) Exkurs) als Gespräch mehrerer mus. Stimmen beschreibt Goethe in dem „Messina, Sonntag, den 13. Mai [1787]“ gekennzeichneten Abschn. in seiner *Italienischen Reise* mit Fuge eine Unterhaltung dreier bzw. vierer Personen:

Nun war es aber eine wunderbare kontrapunktische Fuge, wenn Kniep und der Konsul die Verlegenheit des Abenteuers, der Vorzeiger dagegen die Kostbarkeiten der noch wohl erhaltenen Pracht verschränkt vortrugen, beide von ihrem Gegenstand durchdrungen...

Unsere italienisch-deutsche Fuge, denn Pater und Küster psalmodierten in der ersten, Kniep und Konsul in der zweiten Sprache, neigte sich zu Ende, als ein Offizier sich

zu uns gesellte, den ich bei Tafel gesehen (Artemis-Gedenkausg. XI, 338 f.).

In den *Betrachtungen im Sinne der Wanderer* im zweiten Buch von *Wilhelm Meisters Wanderjahren* (1821) bedient Goethe sich des musikfachsprachlichen Ausdrucks Fuge als Bild der Wissenschaftsgeschichte:

Die Geschichte der Wissenschaft ist eine große Fuge, in der die Stimmen der Völker nach und nach zum Vorschein kommen (ed. cit. VIII, 322).

P. Celan betitelt mit *Todesfuge* (in: *Mohn u. Gedächtnis*, Stuttgart 1952) ein Anfang 1945 verfaßtes und ursprünglich *Todestango* überschriebenes, auf dtsch. erstmals 1948 publ. Gedicht über den Massenmord an Juden in Auschwitz während des dtsch. Nationalsozialismus. Dieses Gedicht wurde nicht nur unter mus. Gesichtspunkten als eine Art Doppelfuge interpretiert mit zwei Themen, deren beherrschende Motive „wir" (die Juden) und „er" (der Lageraufseher) sind; vielmehr habe Celan hier „für eine teuflische Mordmaschinerie das Gleichnis der vollkommen durchkomponierten kontrapunktischen Satzart" gefunden (U. Jaspersen, *Todesfuge von Paul Celan*, in: *Begegnung mit Gedichten*, hg. von W. Urbanek, Bamberg [3]1977, 309).

Vornehmlich wohl als Inbegriff einer polyphonen, von Logik, Konstruktivität und Rationalität bestimmten Kompositionsform, worauf bereits E. Delacroix in seinem Tagebuch nach einem Gespräch mit Fr. Chopin am 7.4.1849 abhebt, Fuge bedeute die „reine Logik in der Musik", und sie beherrschen heiße, „jede Vernunft und jede Konsequenz in der Musik zu kennen" —

Journal I (Paris 1893): Dans la journée, il [sc. Chopin] m'a parlé musique, et cela l'a ranimé. Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'*harmonie* et contrepoint; comme quoi la *fugue* est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique (364) —,

begegnet der mus. Ausdruck Fuge schließlich in der Malerei des 20. Jh. mehrmals in Titeln von Bildern, von denen exemplarisch genannt seien (zit. nach: *Vom Klang d. Bilder. Die Musik in d. Kunst d. 20. Jh.*, hg. von K. von Maur, München 1985, 28 ff.):

Fr. Kupka, *Fuge in zwei Farben (Amorpha)* (1912);
W. Kandinsky, *Fuga (Fuge, Beherrschte Improvisation)* (1914);
A. Hölzel, *Fuge (über ein Auferstehungsthema)* (1916);
P. Klee, *Fuge in Rot* (1921/69);
J. Albers, *Fuge* (1925);
A. Jawlensky, *Fuge in Blau u. Rot* (1936).

Lit.: J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, Königsberger Studien zur Musikwiss. I, Königsberg 1923, Kassel [2]1931, 3. Auflage erweitert als: Gesch. d. Fuge, Kassel 1963; ders., Art. Fuge, MGG IV, Kassel 1955; HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. Fuga u. Fugue; G. Oldroyd, The Technique and Spirit of Fugue. An Historical Study, London, New York u. Toronto 1948; A. Ghislanzoni, Storia della fuga, Mailand 1952; Ph. T. Barford, The Idea of Fugue, MR XV, 1954; R. Vaughan Williams, Art. Fugue, GroveD III, London [5]1954, A. Mann, The Study of Fugue, London 1960; I. Horsley, Fugue. History and Practice, New York u. London 1966; W. Kirkendale, Fuge u. Fugato in d. Kammermusik d. Rokoko u. d. Klassik, Tutzing 1966, revidierte u. erweiterte 2. Ausg. als: Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music, Durham, N. C. 1979; Kl.-J. Sachs, Art. Fuga u. Fuge, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; P. Carpenter, The Janus-aspect of Fugue: An Essay in the Phenomenology of Mus. Form, Diss. Columbia Univ. 1971; R. Bullivant, Art. Fugue, New GroveD VII, London 1980; G. Turchi, Art. Fuga, BassoD, Il lessico II, Turin 1983; E. D. May, Art. Fugue, New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986; P. M. Walker, Fugue in German Theory from Dressler to Mattheson, Diss. State Univ. of New York, Buffalo 1987.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1990

Fundamentum, fundamental, basse fondamentale

lat. fundamentum, Grundlage, Anfang, mit Adjektiv fundamentalis, zum Grund gehörig; aus lat. fundus, Grund(-stück), Boden, und lat. fundare, (be-)gründen, befestigen, sichern (vgl. lat. basis, Grund, Sokkel, Fuß, Basis, von griech. βάσις);
franz. fond, fondamental; ital. fondamentale; dtsch. Fundament, fundamental; engl. fundamental;
franz. basse fondamentale (vgl. V.).

Die Begriffsgeschichte von Fundament/fundamental setzt sich aus zahlreichen Verwendungskontexten mit vielfältigen und überlappenden Bedeutungen zusammen. Ausgehend von dem ursprünglichen Wortsinn als materiale Basis eines Bauwerks (vgl. Isidorus Hisp., *Etymologiarum sive originum libri XX* [um 630] XIX, 10, 27: „Fundamentum dictum quod fundus sit aedificii"; ed. Lindsay, Oxford 1911, Bd. II, o. S.) umfaßt der Begriff anschließend metaphorisch auch die ontologische Vorrangstellung sowie eine bestimmte Bewertung innerhalb eines Vergleichs. Das Substantiv konnotiert generative oder zeitliche Hierarchie: Das als fundamental Bezeichnete gilt als vor- oder höherrangig gegenüber anderem, das davon abgeleitet oder abhängig ist. Allerdings bleibt im mus. Kontext die architektonische Bedeutung beständig präsent und ermöglicht dadurch einen Wortgebrauch, in dem die auszeichnende Bewertung auf mus. Bestandteile bezogen wird, die im akustischen oder theoretischen Sinn als unterste oder tiefste Elemente gelten wie etwa Baßstimme oder Grundton. Auch bedingt der ursprüngliche Wortsinn eine metaphorische Verwendung in der Pädagogik, indem sich das Verständnis als Basis, Vorrangiges und Ursprüngliches auf inhaltliche Grundlagen bezieht, auf denen der Schüler nach ihrer Beherrschung anschließend „aufbauen" kann, was schließlich in der Musikpädagogik die Kodifizierung von elementaren Anweisungen, Regeln und Übungen als „Fundamente" zur Folge hat. Obwohl die vielfältigen Kontexte ein komplexes und verwickeltes Bedeutungsgeflecht suggerieren, erweist sich als epistemologischer roter Faden in der Wortverwendung die Bewertung als ursprünglich und höher- oder vorrangig. Da sich die Bestandteile fast jedes mus. Parameters oder die Regeln bezüglich seiner kompositorischen Anwendung hierarchisch anordnen lassen, kann die hauptsächliche Aufgabe der Musiktheorie durch die Jahrhunderte in der Anordnung des mus. Materials bzw. in der Klassifizierung der mus. Grundlagen gesehen werden, wobei Theoretiker häufig in deren Bestimmung uneins sind. Doch erweisen sich in den unterschiedlichen Bewertungen die Differenzen als ebenso aussagekräftig wie die Konstanten. Die geschichtliche Darstellung der als fundamental erachteten mus. Bestandteile, die sich im folgenden hauptsächlich auf den substantivischen Gebrauch und die als wesentlich qualifizierende Zuschreibung konzentriert, ist vor allem eine Darstellung sich wandelnder Prioritäten und wechselnder Wertordnungen in der Musiktheorie.

I. Allgemein kennzeichnen fundamentum/fundamentalis sowie die nationalsprachlichen Begriffswörter ERSTRANGIGE ODER URSPRÜNGLICHE MUSIKALISCHE BESTANDTEILE.
(1) Seit der Spätantike (und bis in die Gegenwart) gilt vor allem die Tonhöhe als grundlegender mus. Parameter, so daß TÖNE (SONI) als Ursprung und Anfang der Musik angesehen werden.
(2) Seit dem Spätmittelalter werden bestimmte INTERVALLE als grundlegend und ursprünglich bewertet.
(3) Einige Traktate zur Modal- und zur Mensuralmusik führen bestimmte NOTENWERTE als grundlegende Einheiten für rhythmische Proportionsbildungen an.
(4) Gelegentlich werden auch SCHLUSS- UND GRUNDTON als fundamental gewertet, so seit dem 15. Jh. die finalis eines Modus und seit dem 18. Jh. die Tonika einer Tonart.
(5) Auch bestimmte MEHRKLÄNGE UND HARMONISCHE FUNKTIONEN gelten als fundamental.
(6) Durch Analyse herausgehobene GESTALTBILDUNGEN IN MUSIKALISCHEN WERKEN werden ebenfalls als grundlegend klassifiziert.
(7) Gelegentlich qualifizieren Musiktheoretiker im 17. Jh. auch in metaphysischer Hinsicht das ontologische Wesen und die Natur des Musikalischen als fundamental, besonders in neoplatonischer Betonung von ZAHL UND PROPORTION.

II. Die architektonische Bedeutung von Fundament führt in der Musik zur Klassifizierung UNTENLIEGENDER ELEMENTE als Basis.
(1) Anfänglich bezieht sich diese Bewertung aufgrund ihrer Position auf die TIEFSTEN TÖNE EINES TONSYSTEMS.
(2) Häufig gilt als fundamental die ZUGRUNDELIEGENDE UNTERSTE STIMME IM SATZ, die alle anderen Stimmen modal oder kontrapunktisch reguliert wie (a) der TENOR in der mittelalterlichen Polyphonie oder (b) im 16. Jh. die BASSSTIMME (bassus).
(3) Im 18. Jh. sehen Musiker die DURCH DIE CONTINUO-PRAXIS ÜBER EINER BASSSTIMME REALISIERTE AKKORDSTRUKTUR als Grundlage an.

III. In der Musikpädagogik gelten häufig bestimmte BESTANDTEILE, REGELN UND ÜBUNGEN FÜR ANFÄNGER als grundlegend.

(1) In mittelalterlichen Kontrapunktlehren sind dies die REGELN DES NOTE-GEGEN-NOTE-SATZES FÜR DIE DISCANTUS-LEHRE UND SCHLIESSLICH DIE KONTRAPUNKTLEHRE GENERELL FÜR DIE KOMPOSITION.
(2) Fundamentum bezieht sich im 15. und 16. Jh. in dtsch. Orgelschulen auf die GRUNDREGELN UND EXEMPLA DES IMPROVISIERTEN KONTRAPUNKTS ÜBER EINER GEGEBENEN MELODIE.
(3) Im 17. und 18. Jh. bewerten Theoretiker und Pädagogen den GENERALBASS als Fundament der Kompositionslehre.
(4) Gegenwärtig bezeichnet „fundamentals of music" im Engl. allgemein die PROPÄDEUTISCHEN FÄCHER der Musikausbildung.

IV. Das wohl verbreitetste Begriffsverständnis von fundamental zielt auf die WURZEL ODER GRUNDLEGUNG VON AKKORDEN in der Theorie der Tonalität.
(1) Im Zusammenhang mit der Auffassung des bassus als Grundlage eines Satzes im 16. Jh. und der Herausbildung einer akkordischen, vertikalen Satzbildung setzt die Bewertung des TIEFSTEN TONS EINES DREIKLANGS als Basis ein.
(2) Dieses Verständnis arbeitet J.-Ph. Rameau im frühen 18. Jh. aus zur Idee des lagenunabhängigen SON FONDAMENTAL als Wurzel eines Akkords.
(3) Um 1700 kommt in der Akustik die Auffassung von fundamental im Sinne der GENERIERUNG DER HARMONISCHEN TEIL- ODER OBERTÖNE auf.
(4) Neuere Forschungen in Musikpsychologie und Psychoakustik führen zu komplexeren Theorien von HARMONISCHEN GRUNDLAGEN.

V. J.-Ph. Rameau prägt im 18. Jh. den Begriff basse fondamentale für eine FIKTIVE BASSLINIE im Rahmen seiner einflußreichen Theorie der tonalen Harmonik.

I. Allgemein kennzeichnen fundamentum/fundamentalis sowie die entsprechenden nationalsprachlichen Begriffswörter ERSTRANGIGE ODER URSPRÜNGLICHE MUSIKALISCHE BESTANDTEILE, aus denen andere (notwendigerweise nach- oder untergeordnete) Elemente hervorgehen (vgl. J. Micraelius, *Lexicon philosophicum*, Stettin ²1662, 530 a: „FUNDAMENTUM est qvod est primum"). Dieses Begriffsverständnis impliziert eine Epistemologie, in der Wissen hierarchisch geordnet ist; das grundlegende Element wird dabei entweder als zeitlich oder genetisch Erstes oder aber als einem System zugrundeliegendes begriffliches oder ontologisches Prinzip aufgefaßt (zur verwandten räumlichen Auffassung im Sinne von Basis und Grundlage, auf der etwas ruht oder aufbaut, vgl. unten, II. u. V.). Eine solche Hierarchie kann aus dem Vergleich sowohl von mehreren mus. Parametern als auch nur von Elementen einer Art resultieren.

(1) Seit der Spätantike gilt ursprünglich besonders die Tonhöhe als grundlegender mus. Parameter, so daß TÖNE (SONI) als Ursprung und Anfang der Musik („fundamenta cantus") angesehen werden:

Calcidius, *Commentarius in Platonis Timaeum* (4. Jh.), XLIV: Haec [sc. systemata] autem ipsa constant ex certo tractu pronuntiationis quae dicuntur diastemata, diastematum porro ipsorum partes sunt pthongi, qui a nobis uocantur soni; hi autem soni prima sunt fundamenta cantus (ed. Waszink, London u. Leiden 1962, 92, 16–19); vgl. F. Eulogius, *Disputatio de somnio Scipionis* (vor 410; ed. Van Weddingen, Brüssel 1957, 22, 3);
Anon., *Musica enchiriadis* (spätes 9. Jh.): Ex sonorum copulatione diastemata, porro ex diastematibus concrescunt systemata; soni vero prima sunt fundamenta cantus. Ptongi autem non quicumque dicuntur soni, sed qui legitimis ab invicem spaciis melo sunt apti (ed. Schmid, München 1981, 3, 5–8); vgl. *Quaestiones in musica* (um 1100; ed. Steglich, Lpz. 1911, 56).

Entscheidend für die mittelalterliche Differenzierung zwischen bloßem Schall und Ton (sonus) ist die Auffassung, daß Soni quantitativ meßbar und auf einem Instrument wie dem Monochord darstellbar sind, aber auch daß sie sich innerhalb eines Systems anordnen lassen wie etwa als Noten mit Tonbuchstaben einer Tonskala oder als Voces der Solmisationslehre:

Hucbald, *De harmonica inst.* (zw. 893 u. 899): SONOS. QVIBVS PER QUEDAM VELUTI ELEMENTA AD MVSICAM PRISCI EXTIMAVERVNT INGREDIENDVM. greco nomine ptongos appellare uoluerunt, idest non qualescumque sonos, ut puta quarumlibet insensibilium rerum, aut certe inrationabilium uoces animalium, sed eos tantum, quos rationabili discretos ac determinatos quantitate, quique melodiae apti existerent, ipsi certissima totius cantilenae fundamenta iecerunt. Vnde et elementa uel ptongos eosdem nuncuparunt... (ed. Chartier, *L'œuvre mus. d'Hucbald de Saint-Amand*, [Montréal] 1995, 152: 15);
Guido Aret., *Micrologus* (1025/26): Sed quia voces quae huius artis prima sunt fundamenta, in monochordo melius intuemur, quomodo eas ibidem ars naturam imitata discrevit, primitus videamus (CSM 4, 92: I ,5–6).

Im 15. Jh. setzt in Schriften zur Musica plana die pädagogische Kodifizierung der Auffassung des Tonmaterials als Grundlage der Musik („fundamenta artis musice") ein; dem Anfänger werden dabei alle für das Lesen und Singen des Chorals notwendigen Fertigkeiten vermittelt:

J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410) I, 16: Igitur studiose prospiciat prudens lector ordinem et figuras harum vocum et litterarum, et quid discat inter graves et acutas, inter acutas et superacutas, quoniam hec sunt prima fundamenta artis musice (ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 78, 1–3);

Anon., Tract. mit dem Incipit „Musica est motus vocum rationabilium" (um 1437): Tertio notandum, quod principium seu fundamentum musicae scientiae sunt septem litterae, ex quibus tota musica comprehenditur, videlicet a b c d e f g. Omnis namque proportio vocum et consonantiarum per eas fit tamquam per fundamentum, quia sicut grammaticus prius litteras ostendit tamquam elementa ad sillabarum et dictionum compositionem, ita verus musicus prius litteras ponit, per quas demum omnes voces et consonantias plene et sufficienter demonstret etc. (ed. Briner, *Ein anon. unvollständiger Musiktrakt. d. 15. Jh. in Philadelphia, USA*, KmJb L, 1966, 28: 8);
A. Lampadius, *Compendium mus.* (Bern 1537): Quid est Scala? Est bene canendi fundamentum. Nam nisi quis in ea fundamenta fideliter iecerit, difficile certam modulandi artem consequi poterit (f. A vii);
G. Rhaw, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538) I: Ex quo omnis musicæ ratio circa claues versatur, consentaneum erit ab ipsis, tanquam a fonte huius nostri instituti, fundamenta iacere, Est autem CLAVIS nil aliud quam vocis formandæ index, lineæ adherens aut linearum interuallo, Vel, est signum in cantu factum, per vocesque radificatum, hoc est, Clauis est litera per vocem radificata, principium enim cuiusuis clauis, litera est, finis vero vox (f. A vi').

Da das Monochord im Mittelalter am besten die Tonverhältnisse veranschaulichen kann, gilt es häufig selbst als „fundamentales" Instrument:

Jacobus Leod., *Speculum mus.* V (zw. 1321 u. 1324/25): Videtur autem monochordum omnium instrumentorum esse primum et ceterorum fundamentum, sicut unisonus consonantiarum omnium et unitas omnium numerorum (CSM 3, V, 56: XVII,18);
Heinrich Eger von Kalkar, *Cantuagium* (um 1380): Monochordum unius chordae instrumentum est musicum omnium aliorum instrumentorum fundamentum, per quod, quia ex proportionibus partium sonantium certissime dividitur, verissime cantus examinatur (ed. Hüschen, Beitr. zur rheinischen Musikgesch. II, Köln u. Krefeld 1952, 36);
Anon. sec. Iohannem Valendrinum, *Opusculum monacordale* (um 1370): Extra litteram vero: Monacordum sic notificari potest. Est lignum longum quadratum ad instar capsae seu pharatrae arcualis, in linteris buccali dispositum, intus concavum in modum citharae, per quod posita corda sonat, cuius sonus varietates vocum iuxta varietatem musicalium litterarum ostendit et declarat. In illo quidam instrumento totum fundamentum artis musicae latere dinoscitur. Hoc vocum proprietates, numerum clavium musicalium, experientiam omnium mutationum, omnem musicalem modum quemcumque tonum et cantum regulariter ac infallibiliter demonstrat et ostendit (ed. Feldmann, *Musik u. Musikpflege im mittelalterlichen Schlesien*, Breslau 1938, 167).

Die Auffassung des Tones als „Fundament" der Musik begegnet im 16. und 17. Jh. in fast allen Musiktraktaten (zur Weiterführung dieses Begriffsverständnisses bis in die Gegenwart vgl. unten, III. (4)):

Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* (Nürnberg 1580) I: Sonus est harmoniæ principium, quo unum quodque canitur. Atque is ad numerum suum fundamentum certis gradibus accommodatus per Lineas Literis indicatur, vocibus editur, et figuris notatur: quæ ideo sonorum elementa & symbola appellantur (f. B 1 f.);
G.-G. Nivers, *Traité de la compos. de musique* (Paris 1667): Le son est l'objet de la Musique, le fondement de la Composition, & le principe des Intervalles (8).

Bei Chr. Huygens erfolgt die Bewertung des Tons und seiner Tonhöhe als fundamental im Zusammenhang mit Fragen der Temperierung:

Article X. Lettre... à l'Auteur touchant le Cycle harmonique [Oktober 1691], in: H. Basnage de Beauval, *Histoire des Ouvrages des Savans* VIII, 1691/92 (Amsterdam 1721): Je vous envoye une remarque nouvelle en matiere de Musique. Elle regarde les premiers fondemens de cette science, c'est-à-dire la determination des tons que l'on observe dans le chant, & dans la fabrique des Instrumens (78 f.).

Im Engl. und Franz. wird (in Übersetzungen des dtsch. Ausdrucks Grundskala; vgl. Art. *Grundskala*, RiemannL, Lpz. 1882, 345 b) die diatonische (Dur-)Skala gelegentlich als fundamental bezeichnet:

H. Riemann, *Dictionary of Music* (Philadelphia 1908): *Fundamental Scale*... is the succession by degrees of the notes on which a system of music is based, and opposed to which, other notes, received into the system, appear derived (257 a); vgl. d. Art. *Echelle fondamentale*, in: ders., *Dictionnaire de musique* (Lausanne 1913, 331 a).

(2) Seit dem Spätmittelalter werden bestimmte INTERVALLE als grundlegend und ursprünglich bewertet (→ *Intervallum* I. (1)–(3)).
Den Einklang (unisonus) sehen mittelalterliche Theoretiker aufgrund seines einfachen und perfekten Zahlenverhältnisses (1:1) als Basis aller anderen Intervalle, obleich er selbst nicht als Intervall angesehen wird. Den Ausgangspunkt bildet Boethius' Definition von intervallum als Abstand eines hohen und eines tiefen Tones (*De inst. mus.* I, 8; loc. cit.: „Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia"; 195, 6). Danach können nur ungleich(zahlig)e Verhältnisse Intervall genannt werden, so daß der Einklang theoretisch nicht als Intervall gelten durfte. Doch da der Wert eins weniger als Zahl denn als Ursprung aller (daraus zusammengesetzten) Zahlen größer als eins angesehen wurde, konnte der Einklang als gleichzahliges Verhältnis die Grundlage für alle anderen Proportionen bilden (vgl. Jacobus Leod., *Speculum mus.* IV, zw. 1321 u. 1324/25; CSM 3, IV, 33: XV,1).:

Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Unisonus autem est quasi primum & fundamentum intervallorum, nec est unum novem intervallorum quia non constat ex ascensu vel descensu notarum, unde & dicitur unisonus, eo quod plures notæ uniformiter sonant, dum continue in eadem linea vel in eodem spatio continentur, sicut est *re, re. fa, fa. sol, sol.* & similia; & dicitur unisonus a soni unitate (ed. Page, Cambridge 1991, 163 f.: 912–18; vgl. GS III, 210 a);
Anon., *Tract. de musica cum glossis* (Mitte 15. Jh.) V: Sciendum tum, quod unisonus improprie dicitur modus, eo quod nec intenditur nec remittitur; sed quia ponit aliis modis fundamentum cum alii modi per ipsum modulantur

recte etenim habet se sicut positivus quia dicitur gradus non proprie; sed quia est fundamentum gradum similiter notas dicitur casus eo quod alii casus cadunt ab ipso; sic et unisonus quia ponit fundamentum aliorum modorum (ed. Amon, Tutzing 1977, 33 f.).

Der Unisonus behält seinen Status als Grund und Ursprung auch über den Wandel der Intervallordnungen im 15. und 16. Jh. hinweg:

N. Burzio, *Musices opusculum* (Bologna 1478) II, 1: Primo namque vnisonus in principio collocatus est tamquam origo ac fundamentum omnium praedictarum: et sic ordinate vsque ad bisdiapasson proceditur (f. e iiij; vgl. d. Ed. von Massera, Florenz 1975, 116);
G. Rhaw, *Enchiridion utriusque musicae pract.* (Wittenberg [1517] 1538) VI: VNISSONVS. Est fundamentum aliorum modorum, & semper manet immobilis, Fitque, quando in eadem claue, eadem vox iterum atque iterum repetitur, quemadmodum, vt vt, re re, &c. (f. D v); vgl. auch A. Lampadius, *Compendium mus.* (Bern 1537, f. B v), N. Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (Rom 1555, 38) u. H. Finck, *Pract. musica* (Wittenberg 1556, f. C');
A Kircher, *Musurgia Universalis* (Rom 1650) V, 6, 2: Vnisonus itaque fundamentum totius harmoniæ, est vox αὐτόφωνος, siue idem sonans, omni interuallo carens, idemquè est in Musicà, quod in Geometrià punctum, in Arithmeticà vnitas &c. (I, 223);
Th. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701): Unisonus est... aliarum consonantiarum fundamentum & origo... (64);
J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna* (Erfurt [1715/16]): Der *Unisonus* aber wird also *definiret*: *Unisonus non est modus sed aliorum modorum (sicut unitas numerorum) fundamentum primus enim modus vel species in ordine specierum musicalium...* (29).

Der Anon. St. Emmeram faßt den Ganzton (tonus) als fundamentum aller anderen Intervalle auf:

De musica mensurata (1279) IV: Tonus propter affinitatem concordantiarum, eo quod omnibus aliis sit originis fundamentum, sic describitur: *tonus est legitima spatii quantitas inter duas voces* (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 262, 39–264, 3).

Gelegentlich gilt die Quarte (diatessaron) als primäre Intervallkonsonanz, da sie, zusammengesetzt aus zwei Ganztönen und einem Halbton, in der griech. Musiktheorie als erster und (im aristotelischen Sinne der causa materia) ‚kleinster' Zusammenklang angesehen wurde, woraus die Quinte (diapente) als Addition von Quarte und Ganzton, die Oktave (diapason) als Zusammenfügung von Quarte und Quinte, usw. abgeleitet ist (vgl. Boethius, *De inst. arithmetica* II, 48 [vor 510]; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 155 ff.; u. *De inst. mus.* I, 10 [vor 510]; ibid., 197, 24). Daher sei die Quarte als „erste Konsonanz von allen, auf die alle anderen zurückgeführt werden können", das „fundamentum" des Tetrachords in der griech. Musiktheorie:

Ugolino Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) V, 45: Tribus generibus melorum ostensis quibus suis temporibus utebantur antiqui ac eorum tetracordis, pro ipsorum declaratione notandum est quod secundum modernos omne tetracordum ex duobus tonis ac uno minore semitonio dicitur esse compositum, quod ipsa diatesseron consonantia dicitur appellari. Sumit ergo tetracordum ex diatesseron fundamentum tamquam ex prima omnium consonantia ad quam omnes aliae reducuntur. Bis enim diapason ad semel diapason, semel diapason ad diapente reducitur et diatesseron. Diapente autem diatesseron praesupponit. Diatesseron vero et si tonum vel semitonium anteponit, nullam tamen aliam consonantiam praesupponit. Conveniunt ergo moderni musici cum antiquis tetracordum nil aliud esse quam diatesseron, et ex hinc tetracordum quatuor dicitur habere cordas (CSM 7, III, 214: XLV,2–7; vgl. ibid. I, 25; CSM 7, I, 55: XXV,8).

Im 17. Jh. verwerfen einige Theoretiker die Auffassung des Einklangs als Intervall (→ *Intervallum* I. (3)(b)) und bezeichnen stattdessen die Oktave (diapason) als eigentliches und erstes Intervall. Diese Tradition beginnt mit G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche* III, 3, Venedig 1558, 149 f.), der zwar die Vollkommenheit des Einklangs anerkennt, aber die Oktave als ersten und eigentlichen Zusammenklang bezeichnet, da sie als erstes überzahliges Verhältnis (1:2) „Mutter, Ursprung, Quelle und Anfang" allen mus. Zusammenklangs sei und selbst nicht aus kleineren Intervallen zusammengesetzt, sondern „erstes Intervall der Ungleichheit" sei, aus dem alle anderen Zusammenklänge durch weitere Seitenteilungen des Monochords abgeleitet würden. Zarlino bezieht sich offenkundig auf Boethius' Aussage, „diapason... est [consonantia] maxima et simplicitate notissima" (De inst. mus., loc. cit; 250, 6–8).

P. Maillart leitet seine Begründung der These von der Oktave als erstem Intervall mit einem Hinweis auf die Archäologie ein, denn vor der Rekonstruktion der Ruinen stehe die Untersuchung der „Fundamente". Ein vergleichbares „Fundament" stelle die Oktave dar, denn sie allein als dasjenige Intervall, das sie enthält und gliedert, bestimme wie eine geschlossene Kreislinie die Modi (tons musicaux):

Les Tons (Tournai 1610) I: Si on vouloit sçauoir la grandeur & estenduë de quelque vieux bastiment, passé longues annees destruict & ruiné, & cognoistre à la verité comme il estoit disposé, & reparty en ses salles, salettes, chambres, & antichambres: le moyen souuerain seroit, d'en rechercher les vieux fondements, lesquels estants descouuerts, & trouuez bons & entiers, facilement declareroient, ce qui en seroit. De mesme, si nous desirons sçauoir la grandeur du bastiment musical, ja plusieurs fois destruict & ruiné, & auoir particuliere cognoissance, comme anciennement il estoit diuisé en ses parties, & especes (qui sont les modes, ou bien, comme l'on dict à present, les tons musicaux) il nous faut addresser au diapason, qui en est le fondement, lequel demeurant tousiours entier sans aucune corruption, estant bien fondé en tous ses endroicts & deuëment compassé en toutes ses dimensions, facillement declarera ce qui est en question. Car comme il est necessaire, que le bastiment bien dressé soit proportionné à son fondement, sans qu'il soit licite de l'estener ou estendre d'auantage que le fondement ne le permet: aussi faut il necessairement, que le bastiment musical se rapporte au diapason, comme

à son vray fondement, sans qu'il se puisse eslargir plus auant que sa grandeur ne permet; ains par la grandeur & estenduë du diapason, faut iuger de la grandeur de la musique, & du nombre des modes, ou des tons (1 f.);
Car si nous disons la ligne circulaire estre parfaicte, par-ce qu'elle retourne à son principe, & au mesme poinct où elle a commencé: aussi pouuons nous dire, le diapason estre parfaict, par-ce qu'il retourne à son principe, & à son mesme poinct, d'où il a commencé; d'autant que le diapason contient tout ce qu'il y a d'vne lettre à vne autre semblable, si comme d'Are en alamire (3);
Par où on voit manifestement, que le diapason, n'est seulement le vray fondement... ains sert de compas tres-certain, & de mesure tres-asseuree, pour demonstrer & definir les bornes & limites du bastiment musical: c'est à dire, d'vne musique parfaicte & accomplie (5);
XVIII: ...la grandeur du diapason... est le vray & vnique fondement, & la mesure essentielle tant de l'ancienne que de nostre musique... (138).

*

Exkurs: Die Frage nach der Vorrangstellung von Einklang oder Oktave wird im 17. Jh. nicht von allen franz. Musiktheoretikern eindeutig beantwortet. R. Descartes übernahm Zarlinos (und dadurch auch Boethius') Argument, daß der Unisonus nicht als Intervall angesehen werden könne, da Intervalle immer durch ein ungleiches Verhältnis gekennzeichnet seien, und bewertete die Oktave als erstes Intervall aufgrund ihrer Eigenart, durch Teilung alle anderen Intervalle hervorzubringen (*Musicae Compendium* [1618; postum veröff. Utrecht 1650]; zit. nach d. Ausg. Amsterdam 1656, 6 f.: „Hanc primam esse consonantiarum omnium, & quæ facillime post unisonum auditu percipiatur... Alterum est in octava notandum, nempe illam consonantiarum omnium maximam esse, id est omnes alias in illa contineri, vel ex illâ componi, & aliis quæ in ea continetur").
M. Mersenne, stärker dem Neoplatonismus verhaftet als Descartes oder Zarlino, zögert, die Stellung des Einklangs an die Oktave abzutreten, denn als Ursprung von Einheit, Gleichheit und Perfektion müsse notwendigerweise der Einklang als „Fundament" aller ungleichzahligen Intervalle gelten, so daß er versucht, das Paradox zu lösen, wie der Einklang als Inbegriff von Einheit und Perfektion zugleich als Ursprung der Ungleichheit begriffen werden könne. Seine Antwort variiert Augustinus' ontologische Begründung, wie Gott zugleich Einheit, perfekt und absolut sein könne und dennoch zugleich eine Welt mit unvollkommenen Wesen geschaffen habe:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez des consonances*... I: Or il faut examiner si la raison d'egalité produit les raisons d'inegalité, ou si elle est seulement appellee l'origine & le fondement desdites raisons, parce qu'elle est la premiere, ou la plus simple, & la plus aisee à conceuoir, comme l'vnité est plus facile à comprendre que le binaire, ou les autres nombres (31);
...il s'ensuit... qu'il n'est pas possible de considerer les raisons d'inegalité si l'on ne suppose celle de l'egalité, parce que s'il n'y auoit point d'egalité il n'y auroit point d'inegalité, quoy que l'egalité puisse estre sans l'inegalité, comme le createur ou la puissance de créer peut estre sans les creatures, ou sans l'action de créer (33).

*

(3) Einige mittelalterliche Traktate zur Modal- und zur Mensuralmusik kennzeichnen bestimmte NOTENWERTE wie anfangs Longa oder später Semibrevis als Grundlage und Anfang aller rhythmischen Proportionsbildung:

Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279) I: Modo exemplificat de eisdem et primo de longa, eo quod aliis administrat originis fundamentum... (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 90, 36–37);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* VII (zw. 1323 u. 24/25) XIX: ...longa perfecta radix et fundamentum est omnium aliorum modorum, ex perfectis enim longis omnes aliae manant et in ipsum per quandam aequipollentiam revertuntur (CSM 3, VII, 41: XVIIII,9);
Possunt autem sub eodem modo longae in breves et breves in semibreves subdividi, dum tamen per aequipollentiam debitam ad longas reducantur perfectas tanquam ad proprium fundamentum (42: XVIIII,15);
Fr. Beurhaus, *Erotematum musicae libri duo* (Nürnberg 1580) I, 11: Semibrevis autem est mensura & fundamentum omnium graduum: atque superior inferiorem complectitur (55).

(4) Gelegentlich werden auch SCHLUSS- UND GRUNDTON als fundamental klassifiziert. Seit dem 15. Jh. wird die finalis eines Modus als grundlegend aufgefaßt:

Ugolino Urb., *Declaratio musicae disciplinae* (um 1430) I, 60: Pro dictorum intellectiori doctrina hanc generalem regulam tradimus et perutilem: Quod omnium troporum autenticorum vel plagalium ultimus finis et terminus earum quarumcumque specierum ex quibus ipsi tropi formam et esse percipiunt est omnium origo et fundamentum...
Finis ergo troporum fundamentum est specierum, quarum ordo troporum efficit formam, qua tropus quilibet in actu constituiter et esse (CSM 7, I, 98: LX,9–16);
G. Dreßler, *Praecepta musicae poëticae* (hs. Magdeburg 1563): Principales appellamus in quibus praecipuum fundamentum toni consistit ut sunt clausulae quae ex speciebus diatessaron et diapente vel ex repercussionibus extruuntur (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg IL/L, 1914/15, 239);
Th. Campion, *A New Way of Making Fowre Parts in Counterpoint* (London 1616): The maine and fundamentall close is in the key it selfe, the second is in the vpper Note of the fifth, the third is in the vpper Note of the lowest third... (f. D 5ʳ).

Singulär gilt auch die „Dominante" als Rezitationston eines Modus als „fondamentale du Chant" (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des Consonances*... VI, 361).
Vereinzelt wird seit dem 18. Jh. die Tonika einer Tonart als fundamental angesehen:

M. de Saint-Lambert, *Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin* (Paris 1707): Le ton d'un Air est la note sur laquelle il se termine, & cette note s'appelle aussi la *finale*... Cette finale est toûjours la note fondamentale de l'Air, & pour ainsi dire la note *Tonique* (26a);
J. Mattheson, *Das Neu-eröffnete Orch.* (Hbg 1713): Daß man sich einen gewissen Thon erwehle, nach Anleitung der *Materie*, welchen die gantze *Modulation*, oder das

gantze Stück zum *Fundament* lege und darinn schliesse (106 f.);
G. A. Sorge, *Genealogia allegorica* (Hof 1741): Ein jeder Gesang oder Klang-Spiel muß einem sonum fundamentalem haben, worauf dessen wesen ruhet, anfängt und endiget (1);
E. Chambers, *Cyclopedia* (London 1728): *Fundamental*, in music, the principal Note of a Song, or Composition, to which all the rest are in some measure adapted, and by which they are sway'd... (zit. nach: Gr. Strahle, *An Early Music Dictionary. Mus. Terms from British Sources, 1500–1740*, Cambridge 1995, 158 a);
HoyleD (London 1791): FUNDAMENTAL NOTE, or KEY NOTE, the principal Note in a composition, to which all the rest are subordinate, and by which they are swayed... (50).

Allerdings setzte sich dieser Wortgebrauch nicht durch, denn im 17. Jh. wurde Fundament(um) auf den Grundton eines Dreiklangs bezogen (siehe unten, IV. (1)) und im 18. Jh. in der Akustik als Ausgangspunkt der Obertonbildung verstanden (vgl. unten, IV. (3)). Franz. Theoretiker zogen seit dem späten 17. Jh. die Ausdrücke note tonique und son principal vor, während im Dtsch. von Grundton und Grundklang gesprochen wurde und im Engl. sich im 18. Jh. neben fundamental note die Benennungen key-note und principal note einbürgerten, die aber alle im 19. Jh. zunehmend durch das Wort tonic verdrängt wurden (vgl. E. Prout, *Harmony. Its Theory and Practice*, London 1889, 4: „The first note of the scale is called the TONIC, or KEY-NOTE. This is the note which gives its name to the scale and key... The term ‚tonic' is used in harmony much more frequently than ‚key-note'"; → *Dominante*, Abschn. *Tonika* I.).
Im 20. Jh. greifen einige Autoren den Ausdruck fundamental zur Bezeichnung des Grundtons einer Tonarts auf, allerdings nur in speziellen Zusammenhängen wie etwa der Melodielehre:

J. Smits van Waesberghe, *A Textbook of Melody* (Rom 1955): Fundamental note. The melodic tonic. If in a melody the tonic is temporarily displaced, this new note is called the central note; the original tonic continues to be called the fundamental note (106).

(5) Auch bestimmte MEHRKLÄNGE UND HARMONISCHE FUNKTIONEN werden als fundamental bewertet.
Im frühen 17. Jh. gilt der Dreiklang als grundlegende kompositorische Bildung (→ *Trias* I.–II.). Exemplarisch sei J. Lippius' Charakterisierung der Trias harmonica als „allgemein, wahr und fundamental" angeführt:

Synopsis musicae novae (Straßburg 1612), *Lectori Harmonico*: In [musica] PRACTICA observa TRIADEM HARMONICAM. Sic citius Vniversam, Veram, & Fundamentalem cognosces MVSICAM, quam ante unicam ejus portiunculam (o. S.).

Lippius' Rechtfertigung des Vorrangs der Trias harmonica hängt mit theologischen Argumenten zusammen. Aber es gilt nur die harmonische Proportion 4:5:6 des Durdreiklangs als fundamental, da der tiefste Ton als Träger der Trias harmonica angesehen wird und somit kein Dreiklang fundamental sein kann, dessen Trägerton nicht im Baß liegt (vgl. dazu unten, IV. (1)). Andere Theoretiker greifen dieses Verständnis auf, wie etwa M. Mersenne, der den „accord parfait" als „principe & fondement de tous les accords" auffaßt (*Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances...*, 239).
J.-Ph. Rameau charakterisiert Durdreiklang und Dominantseptakkord als fundamental, da erstens die Grundbewegung der ‚basse fondamentale' (vgl. unten, IV.) auf der Fortschreitung eines Dominantseptakkords zur Tonika beruht und zweitens alle anderen kon- und dissonanten Harmonien von ihnen abgeleitet werden können. Der Durdreiklang gilt als Ursprung der konsonanten, der Dominantseptakkord als Ausgangspunkt der dissonanten Akkorde. Alle Harmonien sind durch Umkehrung oder Substitution als Vorhalt, Vorwegnahme und Alteration auf diese beiden „fundamental" genannten Akkordbildungen und ihre Kadenzbewegung bezogen:

Nouveau Système de musique theor. (Paris 1726): Trois Sons en pareille distance composent le plus parfait de tous les Accords, qu'on nomme, pour cette raison, *Accord parfait* ou *naturel*... Si l'on ajoûte un quatriéme Son aux trois précedens, toûjours en même distance, il en resultera un Accord dissonant appellé *Accord de Septiéme*, parce qu'il s'y trouve un Intervale de septiéme entre le Son le plus grave & le plus aigu... Ces deux Accords renferment tous ceux qu'on peut employer dans l'Harmonie; & l'on doit, pour cette raison, les appeller *Fondamentaux* (5).

Rameau, dessen Bewertung der beiden Akkorde im 18. Jh. in Deutschland weite Verbreitung im Rahmen der Generalbaßlehre fand, begreift auch den Molldreiklang als (wenn auch untergeordnete) „fundamentale" Akkordbildung, obwohl seine theoretische Begründung häufig fragwürdig erscheint (siehe dazu im Zusammenhang mit basse fondamentale unten, IV. (2) u. V.).
Seit dem frühen 18. Jh. fassen Theoretiker die drei harmonischen Funktionen von Tonika, Subdominante und Dominante als fundamental auf. Da einzig über der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonleiter perfekte Dreiklänge errichtet werden können, bewertet A. Bayne diese Stufen als „the three most principal and fundamental notes whereon the harmony chiefly depends" (*An Introd. to... Thoro Bass*, Edingburgh 1717, 7). In Rameaus anschließender theoretischer Kodifikation dieser drei „Sons fondamentaux" unterscheiden sich die Dreiklänge auf der Dominante und Subdominante von dem der Tonika durch charakteristische Dissonanzen wie die hinzugefügte Septime auf der fünften oder die Sexte auf der vierten Stufe:

Generation harmonique (Paris 1737): Il n'y a que trois Sons fondamentaux, la *Tonique*, sa *Dominante*, qui est sa Quinte au-dessus, & sa *Soudominante*, qui est sa Quinte au-dessous, ou simplement sa Quarte... La seule Note tonique porte l'Accord parfait, ou naturel; on ajoute la Septiéme à cet Accord pour les Dominantes, & la Sixte majeure pour les Soudominantes (171).

Zusammen definieren die drei Funktionen die Tonart und bilden als Quintfolge C-G-D die „succession fondamentale" (vgl. unten, V.).

*

Exkurs: Ausgehend von Rameaus theoretischem Ansatz wird die Frage nach der Anzahl ‚fundamentaler' Akkorde zwischen ihm und seinen Kontrahenten, den sogenannten Enzyklopädisten, kontrovers beantwortet. Rameau, der sowohl von zwei als auch von drei „sons fondamentaux" spricht (siehe oben), sieht sich dem Problem gegenüber, ob der Akkord der Subdominante ein selbständiges Gebilde darstellt oder nur als Umkehrung des Septimenklangs auf der zweiten Skalenstufe zu bewerten ist (vom Standpunkt seiner Theorie der Akkordbildung und -umkehrung ist die Subdominante nicht ‚fundamental', aus der Perspektive der bevorzugten Quintfortschreitung der basse fondamentale allerdings schon). Doch wurde darauf hingewiesen, daß auch andere Akkorde als fundamental zu bewerten seien, wie etwa von J.-J. Rousseau, der im Art. *Accord* in D. Diderots *Encyclopédie*, Bd. I (Paris 1751, 78 a f.; vgl. RousseauD, Paris 1768, 17 ff.) zehn „accords fondamentaux" auflistet. J. le Rond d'Alembert behauptet dagegen, daß diese alle auf Rameaus drei Grundakkorde zurückführbar seien (Art. *Fondamental*, ibid., Bd. VII, 1757, 57 a: „il n'y a proprement que trois sortes d'accords *fondamentaux*; accord parfait, accord de sixte, accord de septieme"). Innerhalb dieser drei Kategorien („genres") von Akkorden gebe es zwar zehn ‚fundamentale' Akkordtypen („especes"), doch seien diese anders beschaffen als die von Rousseau angeführten.
Rameau greift in seiner ablehnenden Reaktion auf die beiden Darstellungen in der *Encyclopédie* seine frühere Auffassung auf, daß es ausschließlich zwei „fundamentale Akkorde" gebe:

Lettre a M. D'Alembert, in: Rameau, *Code de musique pratique* (Paris 1760): Quelle raison vous fait multiplier les accords fondamentaux jusqu'à dix lorsqu'il n'y en a que deux, le parfait & la dissonance de la septiéme qu'on y ajoûte...? (6).

D'Alembert antwortet darauf, daß aufgrund von Rameaus Prinzip der Grundbewegung der „basse fondamentale" der Subdominantakkord als selbständiger „accord fondamental" und nicht als Umkehrung eines Septimakkords betrachtet werden müsse:

Réponse a une lettre de M. Rameau, in: d'Alembert, *Elemens de musique theor. et pratique* (Paris ²1762): C'est une erreur, si on vous en croit, d'avoir dit, comme je l'ai fait, qu'il y a dix accords fondamentaux, lorsqu'il n'y en a, selon vous, que deux. Ce langage me surprend, je ne puis croire que vous me sassiez sérieusement une pareille objection. J'appelle avec vous accords fondamentaux, ceux qui peuvent se trouver dans la basse fondamentale, & que vous y admettez vous-même... Selon vous-même il y en auroit au moins trois: l'accord parfait, celui de septieme, & celui de grande sixte: & ne dites pas que ce dernier est dérivé d'accord de septieme; car selon vos propres principes, cette basse fondamentale *ut fa ut*, dans laquelle *ut* est tonique & sa sous-dominante, ne peut être changée en celle-ci *ut ré ut*, dans laquelle *ut* seroit tonique, & *ré* dominante simple (223 ff.).
Das zugrundeliegende Problem löste Rameau theoretisch nie auf (etwa durch die Verbindung von drei durch Quintfall verbundene Hauptstufen mit zwei Akkordtypen), doch kehrt er noch in derselben Schrift zur Auffassung dreier „accords fondamentaux" zurück:
Code de musique pratique, loc. cit.: Ces trois notes, la tonique, sa dominante & sa sous-dominante, sont les fondamentales, dont la seule harmonie compose celle de toutes les notes comprises dans l'étendue de l'octave de la tonique (29 f.).

*

Zahlreiche Theoretiker übernehmen Rameaus Begriffsprägung in andere Sprachen, neben J. Fr. Daube (*General-Baß in drey Accorden*, Lpz. 1756) und G. Riccati (*Saggio sopra le leggi del contrappunto*, Trento 1762) etwa auch Jones und J. D. Andersch:

W. Jones, *A Treatise on the Art of Music* (London 1784): Therefore these three keys [sc. C, G, F] comprehend all the native harmony of the octave; and the three notes C, G, F, are the fundamental notes, because they carry all the degrees of the octave in their accompaniment (13);
AnderschW (Bln 1829): FUNDAMENTALTOENE. Die Tonika, Quinte und Quarte einer Tonart (191).

A. Day bezieht sich ebenfalls auf Rameaus Begriffsverständnis, ersetzt aber die Subdominante durch den Septakkord der zweiten Stufe (supertonic), da dieser als Dominante der Dominante ableitbar sei:

A Treatise on Harmony (London 1845) II: The three notes which are taken as the foundation of the chromatic scale are, the tonic; the dominant its first harmonic; and the supertonic the first harmonic of the dominant, and the first harmonic which is common to both... This class of harmony is called *chromatic* in contradistinction from *diatonic*, because it admits of notes foreign to the diatonic scales without the key being changed; and *fundamental*, because every harmony springs from some one of three certain roots or fundamentals, and can only be taken on certain notes of the key (53 f.).

Mit dem Aufkommen der Funktionstheorie im Deutschen im 19. Jh. rückt Rameaus Konzept dreier „accords fondamentaux" verstärkt in den Vordergrund. Anders als H. Riemann, der die Kennzeichnung fundamental in diesem Zusammenhang nicht heranzieht, greifen einige Autoren dabei auch auf Rameaus Bewertung zurück:

R. Louis u. L. Thuille, *Harmonielehre* (Stuttgart [1907] ⁴1913): Nur Tonica, Dominant und Unterdominant sind Träger wahrhaft ursprünglicher G r u n d h a r m o n i e n. Alle übrigen in der Tonart vorkommenden Zusammenklänge haben wir uns als von diesen Grundharmonien abgeleitet oder doch wenigstens auf sie bezogen zu denken... Mit andern Worten: I, V und IV sind die einzigen eigentlichen F u n d a m e n t e (tonalen Harmonieträger), die es gibt (92);
Auf diese Weise können Grundtöne von Nebenharmonien zu einer Art von s e c u n d ä r e n („a u s s e r t o n a l e n") F u n d a m e n t e n werden, insofern sie

nämlich tonale (primäre) Fundamente in einer verwandten Tonart sind (123);
Fr. Neumann, *Synthetische Harmonielehre* (Lpz. 1951): Da zu einem Dreiklang nur zwei andere Dreiklänge einfach quintverwandt sein können, gibt es, solange wir Wechseltöne der einfachen Quintverwandtschaft betrachten, nur zwei Wechselfundamente, ein unteres und ein oberes. Zur besseren Unterscheidung nennen wir das ursprünglich gegebene Fundament auch Hauptfundament (58).

Vor allem in der engl. Musiktheorie des 19. Jh. heißen die aus der Obertonreihe ableitbaren Akkordbildungen – seien sie konsonant oder dissonant – fundamental, um ihren akustischen Ursprung und ihre besondere Qualität anzuzeigen (vgl. auch unten, IV. (3)). Die ‚fundamental discords' zeichnen sich in dieser Begriffsauffassung besonders dadurch aus, daß sie unvorbereitet eintreten können:

Day, *A Treatise on Harmony*, loc. cit.: *Chromatic* or *fundamental harmony* differs from *diatonic*, insomuch as the chords do not require preparation, and their resolution depends on the quality of the intervals and not on the name thereof (54);
G. Macfarren, *Six Lectures on Harmony* (London 1867): The notes selected from the harmonic series for the use of the musician constitute what may be called Fundamental Chords, since these chords have a tonal foundation, which is indeed the source of every note in their various ramifications (97 f.);
Fr. Ouseley, *Principles of Harmony* (Oxford 1868): ...it is no uncommon thing to meet with a combination of the minor sixth with the major third, which is treated as a fundamental discord. If it *is*, in truth, a fundamental discord, it can be no other than a fundamental minor thirteenth... (206);
E. Prout, *Harmony. Its Theory and Practice* (London 1889): If we place another third on the top of a triad, it is evident that this third will be a seventh from the root. Such a CHORD will be called a CHORD OF THE SEVENTH... We here meet for the first time with a „fundamental discord," that is, a discord composed of the harmonics of the fundamental tone or *generator* (94 f.);
CookD (London 1911): Fundamental Discords. A series of chords which need no preparation of their discordant intervals (112);
The Oxford Dictionary of Music (Oxford u. New York ²1994): Fundamental Discord. A discordant chord of which the discordant note forms a real part of the chord, i.e. not a mere suspension, anticipation, or retardation. Or the discordant note itself (e.g. dominant 7th, etc.) (325 a).

Ausgehend von physiologischen Auffassungen klassifizieren Theoretiker im Anschluß an Helmholtz Dur- und Molldreiklang als fundamental. Der Ausschluß der anderen Akkordbildungen, die im Rahmen funktionaler oder akustischer Theorien als fundamental angesehen werden, resultiert aus physiologischen Kriterien, da diese Akkorde mindestens ein dissonantes Intervall enthalten, das aufgrund der Schwebungen der eng beieinanderliegenden Obertöne beider Rahmentöne in der Gehörswahrnehmung das Gefühl der Dissonanz auslöse:

H. von Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1862] ⁶1913): Die ersten beiden dieser Dreiklänge [sc. Dur- u. Molldreiklang] werden in der musikalischen Theorie als die fundamentalen Dreiklänge betrachtet, von denen alle anderen abgeleitet werden können. Wir können sie ansehen als aus zwei übereinander gesetzten Terzen bestehend, einer großen und einer kleinen (350);
P. Blaserna, *Le son et la musique* (Paris 1877): Ces deux accords parfaits, majeur et mineur, forment la clef de voûte de notre système musical. Ils se rencontrent souvent, et tout morceau de musique doit se terminer part l'un ou par l'autre. Ce sont vraiment les accords fondamentaux, et ils impriment à toute composition leur caractère propre (88).

Von Neumann werden auch die Akkordtöne des Dur- und Molldreiklangs selbst als fundamental oder Fundament bezeichnet:

Synthetische Harmonielehre, loc. cit.: Man sieht leicht, daß die Haupttöne zusammen bloß den Dreiklang ergeben. Wir werden im folgenden den Ausdruck Fundament häufig in dem weiteren Sinne der Haupttöne des Fundamentes gebrauchen (58).

(6) Auch durch Analyse herausgehobene GESTALTBILDUNGEN IN MUSIKALISCHEN WERKEN werden als grundlegend klassifiziert.
Im 17. Jh. gelten bestimmte musikalisch-rhetorische Figuren als fundamental. Chr. Bernhard bezeichnet ligatura (Vorhalt) und transitus (Durchgangsdissonanz) als „Figurae fundamentales", da sie zum stylus gravis („fundamental Composition") gehörten und aus ihnen die sekundären „Figurae superficiales" des Stylus luxurians und Stylus theatralis abgeleitet werden könnten:

Ausführlicher Ber. vom Gebrauche d. Con- u. Dissonantien (hs. um 1665), Cap. X: Zu solchem Ende, nehmlich den Gebrauch der *Dissonantien* desto klärer zu zeigen, hab ich etliche *Figuren* erfunden, welche hoffentlich nicht undienlich seyn werden.
Ich theile sie aber dißmal in *Figuras fundamentales* und *superficiales*.
Figuras fundamentales nenne ich diejenigen, welche in der *fundamental Composition* oder im alten *stylo* nicht weniger als in den üblichen Arthen befindlich.
Solche *Figurarum Fundamentalium* sind zwey; Nehmlich *Ligatura* und *Transitus* (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 144).

In neuerer Zeit und hauptsächlich in der angloamerikanischen Tradition der Musikanalyse heißen bestimmte Harmonien und Motive dann fundamental, wenn sie einen grundlegenden Bestandteil der Komposition eines Werkes bilden:

W. Benjamin, *Ideas of Order in Motivic Music* (Music Theory Spectrum I, 1979): For these reasons, it would seem that instead of regarding the aggregate as something which happens over a span of time within one of these works, one does better to think of aggregate partitioning as an atemporal background phenomenon which yields a small number of fundamental sets... The piece [sc. A.

Weberns op. 10] as a whole is saturated with transpositions of the three fundamental sets (31);
J. Schmalfeldt, *Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form* (Music Analysis X, 1991): Within the initial basic idea of the presentation, Haydn establishes both the fundamental motive of this movement and the specific means... (241);
E. R. Pearsall, *Harmonic Progressions and Prolongation in Post-Tonal Music* (ibid.): C♮ and D♮ together with C♯ may be understood to form a fundamental structure in the piece [sc. Weberns op. 9, Nr. 2] with C♯ acting as a mediator... (353).

Im angloamerikanischen Raum gelten häufig und besonders unter Einfluß der Lehre H. Schenkers zugrundeliegende oder verborgene harmonische Strukturverläufe als fundamental. So werden Schenkers Begriffsprägungen Ursatz und Urlinie im Engl. mit fundamental structure und fundamental line übersetzt (vgl. etwa F. Salzer, *Structural Hearing. Tonal Cohesion in Music*, New York 1952, 88, A. Forte, *Schenker's Conception of Mus. Structure*, Journal of Music Theory III, 1959, 8, sowie die Übertragung von Schenkers *Der freie Satz* durch E. Oster, *Free Compos.*, New York 1979, 4). Im Franz. haben sich gleichermaßen die Ausdrücke structure fondamentale und ligne fondamentale eingebürgert (vgl. etwa N. Meeùs, *Heinrich Schenker, une introd.*, Paris 1993, 43).

(7) Im 17. Jh. qualifizieren hauptsächlich dtsch. Musiktheoretiker in metaphysischer Hinsicht das ontologische Wesen und die Natur des Mus. als fundamental, vor allem in neoplatonischer Betonung von ZAHL UND PROPORTION, was durch die Betonung der mathematischen Fundierung der Musica theorica zum Ausdruck kommt:

A. Bartolus, *Musica mathematica, das ist: d. Fundament d. allerlieblichsten Kunst d. Musicae, wie nemlich dieselbe in d. Natur stecke, u. ihre gewisse Proportiones, das ist, Gewicht u. Mass habe, u. wie dieselben in d. Mathematica, fürnemlich aber in d. Geometria u. Astronomia beschrieben seind...* (Lpz. 1614);
H. Baryphonus, *Pleiades musicae, quae fundamenta musicae theor. ex principiis mathematicis eruta, et melopoëtica accuratiorem modum compendiosioremque viam hac alterà sed limatiore curà et auctiore accessu in scenam producunt...* (Magdeburg 1630);
C. Matthaei, *Kurtzer doch ausführlicher Ber. von d. Modis Musicis* (Königsberg 1652), *Vorrede*: ...weil die Musica auch eine Mathematische Wissenschafft ist, ist nicht zu zweiffeln; dass sie ihre Regulas fundamentales aus derselben, tanquam ex Fonte, und nicht von diesem oder jenem Autore practico, schöpfe... (13);
A. Werckmeister, *Musicae Mathematicae Hodegus Curiosus* (Ffm. u. Lpz. 1686): ...wir bleiben [„in diesem *Tractätlein*"] bey dem *Fundamento*, welches vor langer Zeit von den *Philosophis* und bewehrten *Musicis*, so in *Mathesi* davon geschrieben haben, ist *approbiret* worden (2);
Die Musica ist eine Mathematische Wissenschafft, welche uns durch die Zahlen zeiget den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges, woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können... (9 f.); vgl. auch ders., *Hypomnemata musica* (Quedlinburg 1697, 25 u. 42);
ders., *Cribrum Musicum* (Quedlinburg u. Lpz. 1700): Unsere *Fundamenta Musica* aber beruhen nicht allein auf der *Autorität*, sondern haben auch guten Grund in der Natur... (4).
A. Steffani, *Send-Schreiben, darinn enthalten, wie grosse Gewissheit d. Music aus ihren Principiis u. Grund-Sätzen habe*, übers. aus d. Ital. von J. L. Albrecht (Mühlhausen 1760): Dieses melde ich darum, dass die Jugend sehen soll, wie herrliche Fundamenta die Musik habe... Sie hat ihr Fundament von dem Schöpfer selber, ja sie weiset uns die Beschaffenheit des Himmels, der Erden, und der ganzen Natur, da wir sehen, dass Gott alles in ordentliche Proportionen, Zahl, Maass und Gewicht gesetzt hat, woraus wir sehen, dass Gott ein Gott der Ordnung sey, und keinen Gefallen an der Unordnung haben könne (32);
J. H. Buttstett, *Ut, mi, sol, re, fa, la, tota musica et harmonia aeterna, Oder Neu-eröffnetes, altes, wahres, eintziges u. ewiges Fundamentum musices...* (Erfurt [1715/16]).

Zurückweisung des zahlhaften Fundamentverständnisses kam vor allem von empirisch orientierten Musiktheoretikern wie dem von Buttstett kritisierten J. Mattheson:

Das Forschende Orch. (Hbg 1721): Eben so wenig nun kan das *Monochordum* und die Zahlen, oder was aus denselben gefolgert wird, ein Fundament der Music seyn. Aufs höchste ist alles dieses nur eine Beyhülffe, zur vermuthlichrichtigen Eintheilung der Tone; und weiter nichts (269);
...das *studium musicum* mit der harmonicalischen Fibel nicht müsse *confundirt* werden, daß diese sonst gute, nicht zu verachtende *speculatio tonorum*, diese wohlhergebrachte *doctrina proportionum*, diese *rudimenta harmonica*, davon so viel Wesens, *calculirens* und Schreibens gemacht wird, keine *causa*, kein *principium*, vielweniger ein *fundamentum Musices* seyn kann (360 f.);
Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739), *Vorrede*: In der Mathematik hergegen finden sich nur einige wenige, mangelhaffte und mühseelig-entdeckte Elemente, gar keine Fundamente (20).

Demgegenüber sieht Mattheson Melodie und Melodielehre als Fundament, dem sich Telemann anschließt, während Walther eine vermittelnde Stellung einnimmt:

Mattheson, *Critica Musica* I (Hbg 1722): ...aber sie [sc. die „meisten Concertmacher"] prangen mit der freyen, *simplen Imitation*, die wahrlich *a priori* zum Fundament aller harmonischen; so wie *SCIENTIA MELODICA* zum Grunde aller musicalisch[en]. Schönheiten überhaupt, gesetzet werden muß (244); vgl. ders., *Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit.: „Wir legen hergegen die Melodie zum Grunde der gantzen Setz-Kunst" (133);
G. Ph. Telemann, *Lebens-Lauff* (1718), in: Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* (Hbg [2]1731): Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. / Wer die Composition ergreifft, muß in seinen Sätzen singen (170);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708) I: *Musica Practica...* bestehet in einer steten Übung, welche machet, daß man die in *musica-theoretica* gelegten *fundamenta* mit Nutzen anwenden und anbringen kann (ed. Benary, Lpz. 1955, 14).

II. Die architektonische Bedeutung von Fundament führt in der Musik zur Klassifizierung UNTENLIEGEN-

DER ELEMENTE als Basis. Obwohl dieses Verständnis nicht primär auf die ontologische Vorrangstellung eines Elements abhebt, sondern von der – auch durch die Notenschrift nahegelegten – Metaphorik eines vertikal strukturierten Tonraums ausgeht, erlangen solche Bestandteile dennoch einen besonderen epistemologischen Rang, da andere Elemente auf ihnen zu basieren und von ihnen abhängig zu sein scheinen. Die Spannung zwischen diesen beiden Begriffsauffassungen (als Bassus und als Basis) hat in der Musiktheorie immer wieder zu Auseinandersetzungen geführt, in denen die Vorrangstellung bestimmter Töne häufig mit architektonischen oder akustischen Eigenschaften verknüpft wurde.

(1) Anfänglich beziehen mittelalterliche Theoretiker die Bewertung als Basis auf die TIEFSTEN TÖNE EINES TONSYSTEMS wie etwa auf den Proslambanomenos (griech., der hinzugefügte [Ton]) des griech. Systema teleion, der im anon. *Ratio breviter excerpta de musica cum tonario* (10./11. Jh.) als „erste und tiefste" Tonhöhe angesprochen wird, die „unbeweglich" das „Fundament anderer Töne" bildet und in allen melodischen Genera als Tonhöhe und Namen gleich bleibt (M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances...*, 176, bezeichnet demgegenüber nicht den ‚hinzugefügten' Proslambanomenos sondern die darüberliegenden Hypate hypaton als „la plus basse, & le fondement de leur Systeme"):

Nomina autem chordarum, in quibus hae consonantiae distinguuntur, sunt haec: Prima et gravissima omnium est proslambanomenos, duplici ratione immobilis, vel quia scilicet fundamentum est reliquarum vocum, vel quia in tribus generibus melorum, diatonico videlicet, chromatico et enarmonio, sono et nomine permanet uniformis (ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 92: 25–26).

Der durch den griech. Buchstaben Gamma (Γ) bezeichnete tiefste Ton in dem von Guido Aret. kodifizierten (und seit Pseudo-Odo durch die lat. Tonbuchstaben A bis aa bezeichneten) siebenstufigen diatonischen Oktavsystem (der zwei – und später mehr – Oktaven umfassenden Gamut) gilt gelegentlich ebenfalls als fundamentum:

Anon. [Pseudo-J. Wylde], *Musica manualis cum tonale* (vermutlich weit nach 1220), *Prologus*: Gamma graecum non computatur inter graves quia gravissima potius esset dicendi quam gravis, cum sit omnium litterarum fundamentum (CSM 28, 49: 18);
Anon. cod. Lovan., *Tract. de musica* (13. Jh.): Est autem hec ars a Grecis inventa quod ostendit grecum elementum in principio alphabeti positum, scilicet Γ quod est grecum G, qui quidem locus est origo et fundamentum locorum subsequentium per latinas litteras designatorum. Qui quidem loci ideo per grecas litteras sunt designati, ut ostenditur. Hec ars a Grecis inventa, a Latinis perfecta (CS II, 484 a);
N. Wollick, *Enchiridion mus.* (Paris 1512): Pro quo tamen correlarie animaduertendum est G grecum a graviis nondum fuisse adinuentum nec e. excellens. cum b spherico Iuniores quippe intrinsecus profundiusque cum ad rerum omnium fundamenta intuerentur (ita vulgo quidem iactis fundamentis edificato)... (f. a vii').

Einige Autoren bezeichnen auch den untersten Ton eines Hexachordes (ut) als fundamentum für die anderen fünf Tonhöhen:

Johannes de Garlandia, *De plana musica* (um 1250): Et est notandum quod unaquaeque illarum trium proprietatum incipiet sub hac voce *ut* ubi fundamentum suum facit et terminacionem suam facit in *la*, in grauibus, in acutis et in superacutis. Et sic quaelibet proprietas sex litteras et sex voces continet et comprehendit. Et ideo prima vox ut non ad alias voces, scilicet *re, mi, fa, sol, la*, reducitur, sed alie uoces, scilicet *re mi fa sol la* ad ipsam primam vocem, scilicet *ut*, causa dignitatis referuntur, quia a digniori inchoandum est, ut dicit philosophus, quia in omnibus rebus naturalibus tam integralibus quam etiam subiectiuis constituitur fundamentum ad quod omnia referuntur et propter hoc dicimus quod ad semetipsum descendit et non ad alias, sed alie ad ipsum sicut dictum est (ed. Meyer, Baden-Baden u. Bouxwiller 1998, 70, 72–74).

Die oben, I. (4), angesprochene Benennung der Finalis oder der Tonika als Fundament(um) mag ebenfalls durch ihre tiefste Position in einer Skala motiviert sein.

(2) Häufig wird der Ausdruck Fundamentum in seinem ursprünglichen, architektonischen Sinne auf die ZUGRUNDELIEGENDE UNTERSTE STIMME IM SATZ übertragen, die alle anderen Stimmen modal oder kontrapunktisch reguliert.

(a) In der Musiktheorie des Mittelalters und der Renaissance nimmt häufig der TENOR (→ *Tenor* II. (1)–(4)) den Rang eines Fundaments ein, da diese Stimme zum einen kirchlichen oder weltlichen Stükken als cantus prius factus entlehnt wurde und zum anderen (in wesentlicherer Hinsicht) die unterste Lage des Satzes als pars principalis oder pars primaria bildete. Dementsprechend heißt es bei Jacobus Leod.:

Speculum mus. VII (zw. 1323 u. 1324/25): Vel potest dici discantus a „dy" quod est „de" et cantu, quasi de cantu sumptus, idest de tenore supra quem discantus fundatur sicut aedificium aliquod supra suum fundamentum; unde ille cantus tenor dicitur quia discantum tenet et fundat. Quis enim sine tenore discantat, quis sine fundamento aedificat? Et sicut aedificium debet proportionari fundamento ut fiat aedificium non ad libitum operatoris sed secundum exigentiam fundamenti, sic nec discantans ad libitum suum notas proferre debet sed secundum exigentiam et proportionem notarum ipsius tenoris ut concordent cum illis (CSM 3, VII, 9: III,7–8);
ders. [?], *Tract. de consonantiis mus.* (frühes 14. Jh.): Dicitur autem tenor a *teneo, -nes* quod totum discantum tenet. Est enim fundamentum ipsius et ab ipso totus cantus debet regulari (ed. Smits van Waesberghe/Vetter/Visser, Divitiae Musicae Artis A, IX a, Buren 1988, 46: 94–95).

Häufig wird der Tenor mit dem Fundament eines Bauwerks verglichen, den Johannes de Grocheio

zugleich als „Skelett"-Gerüst der anderen Stimmen sieht:

Johannes de Grocheio, *De musica* (um 1300): Tenor autem est illa pars, supra quam omnes aliae fundantur, quemadmodum partes domus vel aedificii super suum fundamentum. Et eas regulat et eis dat quantitatem, quemadmodum ossa partibus aliis (ed. Rohloff, Lpz. 1972, 146, 8–11);
Anon., *Quartum principale* (spätes 14. Jh.) II, 45: ...nam super instabile fundamentum, stabile edificium construi non potest, sic nec super instabilem tenorem, vix sine dissonantia discantus pronuntiari potest (CS IV, 295 a f.).

Als ausschlaggebend bewerten Autoren daneben die Funktion des Tenors für die Bestimmung des Modus in mehrstimmiger Musik:

Anon., *De musica libellus* (um 1275): Notandum est quod motellus, cuiuscunque modi sit, debet iudicari de eodem modo de quo est tenor. Et ratio est quia tenor est fundamentum motelli et dignior pars, et a digniori et nobiliori debet res denominari (CSM 36, 23 : VII,7–8);
Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279) II: Nos siquidem tales cantus de eodem modo de quo tenor est iudicamus, eo quod sit dignior pars, nam ab ipso ducunt omnes alii originem, quibus esse decernitur fundamentum (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 216, 17–20);
Anon., Trakt. mit dem Incipit „Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis" (um 1453): Et dicitur tenor a teneo, -es, quia tenor alias partes cantus compositi seu mensuralis in vera tenet mensura vel quia alie partes ad ipsum tenorem tamquam ad fundamentum firmum tenent respectum (ed. Schmid, *Der Musiktrakt. aus Clm 26812*, in: *Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters* I, München 1990, 83: 23).

Tinctoris bezieht sich auf die besondere Rolle des Tenors als „Fundament der (bzw. aller) Beziehungen" (fundamentum relationis) zu den anderen Stimmen des Satzes. Fundamentum relationis ist (im Gegensatz zu fundamentum divisionis) eine gebräuchliche Bezeichnung der Scholastik für die Verbindungen und Gemeinsamkeiten zwischen zwei Elementen, etwa häufig in spätmittelalterlichen Musiktraktaten bei der Bestimmung derjenigen Saitenlängen des Monochords, aus denen andere abgeleitet werden können (vgl. etwa Dionysius Lewis de Ryckel, *Tract. de musica plana*, 15. Jh.: „Nam iterum accipe illum numerum, a quo incepisti operari, qui fundamentum relationis dicitur, et fuit quartus octonarius, scilicet 4096, ut ex illo nunc formes sesquialteram, in qua proportione stat dyapenthe. Et divide 4096 per 2 et veniunt 2048. Que adde supra 4096 et habes 6144, et hic est dyapenthe"; ed. Lebedev, *Cuiusdam Cartusiensis monachi Tract. de musica plana*, Tutzing 2000, 25: IX,14–16). Tinctoris und andere Autoren seiner Zeit gebrauchen die Prägung für den Tenor als pars principalis oder primaria pars wohl in allgemeinem oder metaphorischem Sinn:

J. Tinctoris, *Terminorum musicae diffinitorium* (1472/73; gedruckt Treviso 1495): Tenor est cuiusque cantus compositi fundamentum relationis (f. b v');
ders., *Proportionale Musices* (zw. 1473 u. 1474) III: zit. → *Soprano* II. (3);
ders., *Liber de natura et proprietate tonorum* (1476): ...peteret absolute cuius toni talis compositio esset, interrogatus debet absolute respondere secundum qualitatem tenoris, eo quod omnis compositionis sit pars principalis et fundamentum totius relationis (CSM 22/I, 85 f.: XXIV,3);
F. Gafori, *Pract. mus.* (Mailand 1496) III, 15: Tenorem vero quod cantum sustinet & a Baritonante sustinetur fundamentum relationis dicunt... (f. ee iiij');
N. Wollick, *Enchiridion mus.* (Paris 1512) VI, 4: Tenor est cuiusuis cantus compositi fundamentum relationis (f. l i); vgl. A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517, f. L iij').

Damit eng verwandt ist die Auffassung des Cantus firmus als „Grundlage" des Kontrapunkts (vgl. unten, III. (1)).

(b) Im 16. Jh. übernimmt die Bassstimme (bassus; → *Altus* II. (2)) die Stellung des Tenors als pars primaria, da dieser zunehmend weniger als cantus prius factus konzipiert wurde und sich der Aufbau des mus. Satzes an vertikalen harmonischen Strukturen auszurichten begann, wodurch der Baßstimme eine gewichtige Aufgabe zufiel, die mit dem Aufkommen der Generalbaßpraxis im 17. Jh. anwuchs (vgl. unten, II. (3)). So gilt um 1550 die Baßstimme im vierstimmigen Satz als fundamentum der darüberliegenden Stimmen:

H. Glarean, *Dodekachordon* (Basel 1547) II, 38: zit. → *Altus* III. (5);
A. Coclico, *Compendium mus.* (Nürnberg 1552): zit. → *Altus* III. (5);
T. de Santa Maria, *Libro llamado, arte de tañer fantasia* (Valladolid 1565): ...assi como el cimiento o fundamento de todo edificio es lo mas baxo (II, 3).

Einige Autoren vergleichen (ausgehend von Aristoteles' Auffassung und Hierarchie der vier Elemente Erde, Luft, Wasser und Feuer) die Baßstimme als Grund und Fundament aller anderen Stimmen mit dem Element Erde:

G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, Cap. 58: vgl. den gleichlautenden Beleg der Ausg. Venedig [3]1573, III, Cap. 58, zit. → *Altus* III. (5);
Fr. Campion, *Addition au traité d'accompagnement* (Paris 1730), *Lettre du Sieur Campion a un Philosophe Disciple de la Régle de l'Octave*: Nôtre basse continuë ressemble à la terre des Philosophes. Ils disent que la terre est la baze & le fondement de tous les élemens; c'est le sujet & le réceptacle de toutes les influences célestes: elle renferme les semences de toutes choses, & contient toutes les vertus seminales; c'est ce qui fait qu'on l'appelle animale, végétante & minérale. Ainsi nôtre basse continuë renferme quatre parties ou élémens, lesquelles parties sont gouvernées par l'influence des Planétes: elle est pareillement la baze de tout corps de musique; & remarquez que, quand tout auditeur-musicien veut goûter ou juger de l'harmonie d'un concert de plusieurs voix & instrumens, il doit, par cette raison s'attacher à suivre mentalement le chant de la basse pour premier objet, moyennant quoi, il entend suffisament les parties supérieures influantes (ij f.).

Mit dem Beginn des 17. Jh. übernimmt die Baßstimme zunehmend die im vorangehenden Abschn. angesprochene Funktion des Tenors als „fundamentum relationis" und bildet damit die Grundlage aller anderen Stimmen und das Fundament aller Beziehungen des Satzes:

S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ*... (Erfurt 1592) II, *De Partibus Harmoniae*: zit. → *Altus* III. (5); vgl. J. Lippius, *Synopsis musicae novae* (Straßburg 1612, f. G 2'), zit. ibid.;
J. Nucius, *Musices Poeticae* (Neiße 1613) VII: zit. → *Altus* III. (5);
N. Gengenbach, *Musica nova* (Lpz. 1626): BASIS..., hoc est, *Fundamentum totius Harmoniæ*, der Grund, *Inferior vel infima pars* (130);
J. A. Herbst, *Musica poëtica* (Nürnberg 1643): *Bassus*... oder *Basis*, das ist *fundamentum*: Denn der *Baß* der andern Stimmen aller *fundament* und Grund ist, welcher gleichsam die andern Stimmen stärckt und zusammen hält; *Quia omnes voces ad Bassum respectum habent*, auff welchen alle Stimmen müssen *applicirt* und gerichtet werden... *Bassus*... *voces*... *fundat* (32).

Vereinzelt wird noch theoretisch zwischen den Funktionen von Tenor und Baß vermittelt, wie in einem anon. Lehrgedicht, das den Tenor als „Ehefrau" des Basses begreift, oder durch Lippius, der den Tenor als „melodia principalis sive regalis" (Regulativ des Modus) und den Baß als „melodia fundamentalis" (Grundlage der Komposition) beschreibt:

Anon. (16. Jh.): Ich Tenor der Stimmen frauw / Mein her der Bas ist mir getrauw / ich habe geboren den discant / Meine magt, der alt, lauft mir zuhandt, / bißweilen mich man eine Mutter nennt / Der Stimmen mich das fundament / Weill alle Stimmen auf mich allein / gerichtet und gleich funtieret sein (zit. nach: R. Dammann, *Der Musikbegriff im dtsch. Barock*, Köln 1967, 191);
J. Lippius, *Synopsis musicae novae* (Straßburg 1612), im Anschluß an ein mit *Cantilena harmonica pura fundamentaliter assignata* überschriebenes Notenbeispiel: zit. → *Altus* III. (5).

Autoren des 17. Jh. erscheint eine solche Rücksicht auf die Rolle des Tenor nicht mehr nötig; für sie ist der Baß uneingeschränkt fundamental und grundlegend:

Fr. Bianciardi, *Breve regola per imparar' a sonare sopra il Basso* (Siena 1607): Principalmente si considerano i movimenti del Basso come fondamento della musica (2);
S. de Caus, *Inst. harmonique* (Ffm. 1615): La Basse fera tousiours ses modulations stables, sans varier ny haut ny bas, d'autant que c'est sur icelle, que toutes les autres parties se fondent (54);
A. Parran, *Traité de la musique theor. et pratique* (Paris 1639) III, 2: ...la Basse... est le fondement auquel toutes les parties se doiuent raporter, & estre soustenuës, bien qu'entre elles ne soyent gueres bien Consonantes (72);
Chr. Simpson, *The Division-Viol* (London 1665): ...in nostrâ tamen Methodo, à Basso seu Hypatodo quasi à Substrato ac Fundamento cæterarum Partium Intervalla numerare multò erit opportuniùs (13 a);
...I must propose unto you the Bass, as the Groundwork or Foundation upon which all Musical Composition is to be erected; and from it we are to reckon or compute all those distances or Intervalls which we use in joyning Parts together (13 b);
De la Voye Mignot, *Traité de musique* (Paris [2]1666) II, 18: ...la basse, comme le fondement & le soustien des autres parties (79); ähnliche Formulierungen im separat paginierten Teil IV (3 u. 36);
G.-G. Nivers, *Traité de la compos. de musique* (Paris 1667): ...la basse... est le fondement & la baze de toute Composition (20);
Ch. Masson, *Nouveau Traité des regles pour la compos. de la musique* (Paris 1699): La Partie, qui chante audessous des autres dans la Musiques, est la baze & le fondement des autres parties, puisqu'on les bâtit sur elle: en effet, les accords ne sont tels ou tels accords, que par le rapport qu'ils ont avec elle (31).

In Briefen an Mersenne geht Descartes mehrfach auf Zarlinos Beobachtung ein, daß der Baß aufgrund seiner Schwere langsamer und überwiegend durch gleichförmige Sprünge fortschreite. Er begründet dessen Charakterisierung als Fundament durch den Vergleich mit einer gezeichneten Skizze, da dem Maler diese genauso als Grundlage für die weitere Ausarbeitung eines Portraits dient wie dem Komponisten der Baß in der Komposition:

R. Descartes, Brief an M. Mersenne (18. 12. 1629): Selon diverses considerations, on peut dire que le son grave est plus son que l'aigu, car il se fait par des corps de plus grande estendue; il se peut entendre de plus loing, etc. Mais il est dit fondement de la musique principalement pource qu'il a ses mouvemans plus lents et par consequent qui peuvent estre divisés en plus de parties. Car on nomme fondemant ce qui est comme le plus ample et le moins diversifé et qui peut servir de suget sur lequel on batist le reste, comme les premiers traits d'un crayon peuvent estre dits le fondemant d'un portrait, encore qu'ils semblent moins paroistre que ce qu'on y adjouste par appres avec les couleurs vives (ed. Tannery, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, Paris 1936, II, 337 f.).

Mersenne hingegen fragt, wie der Baß als Fundament gelten könne, da doch vor dem Hintergrund einer Präferenz des Größeren vor dem Kleineren die Oberstimme wegen ihrer Höhe und vielfältigeren Bewegung bevorzugt werden müßte:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez des consonances*... IV: C'est vne maxime receuë de tous les Musiciens, que la Basse est la principale partie, & le fondement des Concerts, & des Compositions, comme le fondement d'vn edifice; de la vient qu'ils la comparent à la terre, & les 3 autres parties aux autres elemens: neanmoins puis que l'on a coustume de preferer les plus grandes choses aux moindres, il semble que le Dessus doit estre preferé à la Basse, dautant qu'il est plus haut, & qu'il a besoin d'vne plus grande multitude de mouuemens... (207).

An anderer Stelle bezieht Mersenne fondement auf die Tenorstimme (taille) als „Seele aller Harmonie":

ibid. V: ...la Taille ou la partie qui fait particulierement entendre le Sujet, & qui entretient le Mode, doit faire les cadences bien à propos, suiuant ce que desire la perfection du discours, & la fin de ses periodes, & doit proceder si reglément, & si agreablement qu'elle soit iugée comme le fondement, ou l'ame de toute l'harmonie... (f. 323).

Zwar sei die Oberstimme beweglicher, wohlgeformter und angenehmer als der Baß; doch wie die ungeteilte Monochordsaite die höheren und durch Saitenteilung entstehenden Töne und der Grundton der Trompete die Obertöne umfassen (zit. unten, IV. (3)), so müsse der Baß unabhängig von ästhetischen Überlegungen als grundlegender Ursprung aufgefaßt werden:

ibid. IV: ...il's ensuit que la Basse doit estre estimee & appellee le fondement de l'Harmonie, comme l'vnité est le fondement des nombres, le point des lignes, l'estre de la vie, l'ame vegetatiue de la sensitiue, la sensitiue de la raisonnable, la nature de la grace, & la grace de la gloire (210).

Im 18. Jh. führt im Dtsch. die Identifizierung des Basses als kompositorisches Fundament des mus. Satzes zur Synonymie beider Ausdrücke (vgl. auch J. S. Bachs Formulierung „Verschiedene Canones über die ersteren acht Fundamental-Noten vorheriger Arie" [sc. ‚*Goldberg-Variationen*' BWV 988] in seinem Handexemplar mit 14 Canones BWV 1087; vgl. Neue Ausg. sämtlicher Werke V/2). Walther erwähnt dabei auch das kompositorische Verfahren, das von den Oberstimmen ausgeht; dies führe zwar zu einem „viel förmlicheren" Ergebnis, sei aber gerade für Anfänger sehr schwer:

A. Werckmeister, *Harmonologia Musica* (Ffm. u. Lpz. 1702): Es muß auch niemahls eine *Quarta* nechst der *Fundamental*-Stimme angeschlagen werden, wo sie nicht ausdrücklich bezeichnet ist... (14);
J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Den *Bass*, weil er das *Fundament* aller Stimmen ist...
Auch ist dieses die *compendiens*este und leichteste Art zu *componi*ren, wenn man über einen *Bass* als das *Fundament* die andern Stimmen bauet: wolte man aber von oben anfangen, und das *Fundament* zuletzt darzu unterlegen (nach Art etlicher *curieusen* Baumeister) so wird zwar ein solcher *musical[ischer]*. Bau viel förmlicher... aber auch dabey viel mühsamer und beschwerlicher, sonderl[ich]. einem Anfänger (ed. Benary, Lpz. 1955, 104);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] 1710): Das Wort *Bassus* wird von einigen *derivirt* oder hergeführt von dem Griechischen Wort *Basis* so viel bedeutend als ein *Fundament* oder Grund eines Dinges (f. A 3);
J. Mattheson, *Das Forschende Orch.* (Hbg 1721): Die... Stimme, welche in der Music tiefer, als alle andere gehet, ist der Grund und das Fundament derselben, weil man die andern Stimmen gleichsahm auf jener bauet (571).

Während um 1800 dieses Begriffsverständnis im Ital. geläufig ist, tritt es im Dtsch. zunehmend zurück und begegnet nur noch vereinzelt wie etwa bei H. Chr. Koch:

L. Sabbatini, *La vera idea delle mus. numeriche segnature* (Venedig 1799): Ad inalzare qualunque sia Edificio suol darsi principio dalla costruzione più essenziale di esso; vale a dire, dal ben inteso e solido Fondamento, che lo regga e sostenti. Così, e non altrimenti, deve operarsi nella nostra Musica; poichè alla elevazione della sua Armonìa si rende essenziale un *Fondamento*, ossia *Base*, che la regga e sostenga nella sua perfezione, e perciò da questo si deve incominciarne il discorso.
Il nome di *Base*, ossia *Fondamento* nella Musica, viene con più proprietà applicato alla *Voce*, o *Suono* più grave che trovasi nell'Armonìa; il qual Suono, per antica costumanza, suol chiamarsi col nome di *Basso*, rispetto agli altri Suoni, che armonicamente nell'acuto gli corrispondono (V);
KochL (Ffm. 1802), Art. *Baß*: ...3) bezeichnet man mit dem Worte Baß die tiefste Stimme eines Tonstückes, sie mag vermittelst der menschlichen Stimme, oder vermittelst eines dazu schicklichen Instrumentes vorgetragen werden. In diesem Falle ist der Baß nichts anders, als die Folge der Grundtöne derjenigen Akkorde, die, an einander gereihet, die Harmonie eines Tonstückes ausmachen; daher wird er auch die G r u n d s t i m m e, oder *F o n d a m e n t o* genannt. Ein solcher Baß ist also die eigentliche Grundlage der Harmonie, denn er enthält diejenige Folge von Tönen, aus welchen diejenigen Töne der Melodie, zu welcher er gesetzt ist, harmonisch betrachtet, herfließen (217).

(3) Im 18. Jh. wird auch die DURCH DIE CONTINUO-PRAXIS ÜBER EINER BASSSTIMME REALISIERTE AKKORDSTRUKTUR (die in den oben, II. (2), angeführten Belegen des 17. Jh. häufig mitgemeint ist) explizit als Fundament angesprochen (zur Bewertung des Generalbasses als Grundlage der Komposition siehe unten, III. (3)):

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Fundamento*: C'est en général, toute Partie qui sert de *Basse*; mais spécialement c'est la *Basse-continuë*, parce qu'elle est la Baze & le fondement de toute l'*Harmonie* (29 a); vgl. auch Art. *Fundament* des WaltherL (Lpz. 1732, 268 a), der Baßstimme und die darauf aufgebauten Akkorde subsumiert: „ist überhaupt iede Partie, so den *Bass* führet; insonderheit aber der *General-Bass*, weil dieser, nebst den Grund-Noten, auch die Harmonie zugleich mit *exprimiret*";
Fr. Couperin, *L'art de toucher...* (Paris 1717): L'accompagnement du clavecin... les fondemens d'un édifice qui cependant soutiènent tout... (25);
WolfL (Halle 1787): G e n e r a l b a s ist der Bas, mit welchem zugleich die volle Harmonie... angeschlagen wird... Man nennt den Generalbas auch *fundamentum*, weil die ganze Musik auf ihm, gleichsam als auf einem Grunde, ruhet... (70);
HoyleD (London 1791): FUNDAMENTO, every part that sings or plays the Bass is so called, especially the thorough Bass, as being the foundation of all Harmony (50 f.);
P. Tomeoni, *Regole pratiche per accompagnare il basso continuo* (Florenz 1795): Che cosa è il Basso continuo?
E' il fondamento, su cui posa l'armonìa della Musica (7).

*

Exkurs: Frühe Lehrschriften der Generalbaßpraxis bezeichnen bestimmte Instrumente als fundamental (→ *Basso continuo* II. (2)(a) mit Exkurs 1 [mit weiteren Belegen]). Agazzari faßt (in Gegenüberstellung zu „stromenti ornamento") als „stromenti fondamento" diejenigen Instrumente zusammen, die den Satz oder das Ensemble „leiten und stützen". Praetorius hingegen zählt als „Fundament Instrumente" Orgel und Laute, da sie mehrstimmiges (omnivoca) Spiel und „vollkommene Harmonie" ermöglichen:

A. Agazzari, *Del sonare sopra'l basso* (Siena 1607): Come fondamento sono quei, che guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e stromenti di detto Concerto; quali sono, Organo, Grauicembalo &c. e similmente in occasion di poche, e sole voci, Leuto, Tiorba, Arpa &c. (3; vollständig zit. → *Basso continuo* II. (2)(a) Exkurs 1);
M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): *Omnivoca*, oder *Fundament Instrument* seynd diese, so alle *voces* oder Stimmen eines jeden Gesangs führen vnd begreiffen können, vnd also das gantze *Corpus* vnd vollkommene *Harmony* aller, so wol der mittel- als vnterstimmen oder parteyen so wol in *Vocali* als *Instrumentali Musica* auff sich erhalten; Als da seynd: Orgeln, Positiff, Regalwerck, starcke doppel- drey- vnd vierfache Clavicymbel (139 [recte 119]).

*

III. In der Musikpädagogik gelten häufig bestimmte BESTANDTEILE, REGELN UND ÜBUNGEN FÜR ANFÄNGER als fundamental. Der Begriff Fundamentum zielt dabei weniger auf die räumlich-architektonische Bedeutung der Grundlage und Basis, als vielmehr auf das zeitliche Verständnis im Sinne von ersten Lernschritten innerhalb eines pädagogischen Systems.

(1) Im mittelalterlichen Schrifttum des 14. und 15. Jh. heißen fundamental die REGELN DES NOTE-GEGEN-NOTE-SATZES FÜR DIE DISCANTUS-LEHRE UND SCHLIESSLICH DIE KONTRAPUNKTLEHRE GENERELL FÜR DIE KOMPOSITION (→ *Contrapunctus* IV. (2); → *Discantus* III. (1)(c)), da ohne dieses Wissen nicht zu den komplexeren Inhalten fortgeschritten werden kann:

Anon. [Pseudo-Johannes de Muris], Tract. mit dem Incipit „Cum notum sit" (Mitte 14. Jh.): Et prius de contrapuncto sit hec prima conclusio: Contrapunctus non est nisi punctum contra punctum ponere vel notam contra notam ponere vel facere, et est fundamentum discantus. Et quia sicut quis non potest edificare, nisi prius faciat fundamentum, sic aliquis non potest discantare, nisi prius faciat contrapunctum (CS III, 60 b);
Anon., *Sciendum est contrapunctus* (14./15. Jh.): Sciendum est quod contrapuntum est fundamentum biscanti. ut sicut hedificium non potest bene regere sine fundamento. ita homo non potest firmiter biscantare nisi prius habeat contrapuntum (ed. Sachs 1990, 186, 1–4);
Anon., Tract. mit dem Incipit „Ad sciendum artem cantus" (um 1400): Viso de ordinatione contrapuncti, qui contrapunctus vocatur contrapunctus grossus, qui est fundamentum totius biscantus, quia sicut sine grammatica quemadmodum loquendi ad alias scientias pervenire non possumus, ita sine contrapunctu ad verum biscantum pervenire nequeamus, videndum est de fracturis contrapuncti quomodo et qualiter fracturae ordinantur (CSM 40, 59: 109).

Im 17. und 18. Jh. wird im Zusammenhang mit der Kontrapunktlehre auch der dem polyphonen Satz zugrundegelegte Cantus firmus als fundamentum qualifiziert:

A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) V, 18: Contrapunctum verò vocem illam appellamus, quæ varia notarum diminutione supra subiectum, tanquam fundamentum, & basin exprimitur (I, 328);
J. Fux, *Gradus ad Parnassum* (Wien 1725) II, 1: Fiat ergo principium, Auspice Deo, à Compositione duarum vocum, ponendo quendam Cantum firmum, vel à proprio judicio inventum, vel ex aliquo Libro Chorali assumptum pro fundamento (45).

In der traditionsbewußten Musikanschauung besonders des 17. Jh. wird vor dem Hintergrund der aufkommenden Generalbaßpraxis die Kontrapunktlehre dann insgesamt als Fundament der Kompositionswissenschaft bewertet:

H. Schütz, *Geistliche Chormusik* (Dresden 1648), Vorrede: Weil es aber gleichwohl... auser zweifel ist, daß in dem schwerersten Studio Contrapuncti niemand andere Arten der Composition in guter Ordnung angehen... könne, er habe sich dann vorhero in dem Stylo ohne den Bassum Continuum genugsam geübet...
Als bin ich hierdurch veranlasset worden derogleichen Wercklein ohne Bassum Continuum auch einsten wieder anzugehen, und hiedurch vielleicht etliche, insonderheit abere theils der angehenden Deutschen Componisten anzufrischen, das, ehe Sie zu dem concertirenden Stylo schreitten, Sie vorher diese harte Nuß (als worinnen der rechte Kern, und das rechte Fundament eines guten Contrapuncts zusuchen ist) auffbeissen, und darinnen ihre erste Proba ablegen möchten: Allermassen dann auch in Italien, als auff der rechten Musicalischen hohen Schule (als in meiner Jugend ich erstmahls mein Fundamenta in dieser Profession zulegen angefangen) der Gebrauch gewesen, das die Anfahenden iedesmahl derogleichen Geist- oder Weltlich Wercklein, ohne den Bassum Continuum, zu erst recht ausgearbeitet, und also von sich gelassen haben, wie denn daselbsten solche gute Ordnung vermuthlichen noch in acht genommen wird (*Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 193 f.); vgl. auch Chr. Bernhards Bezeichnung „fundamental Composition" für den Stylus gravis, zit. oben, I. (6).

Auch M. Mersenne bringt den Contrepoint figuré in Zusammenhang mit „les principaux fondemens, ou les elements de la Composition" (*Harmonie universelle*, Paris 1636, *Traitez des consonances...*, 281).
Seit der Mitte des 17. Jh. läßt sich in der musikpädagogischen Auffassung eine Rivalität zwischen Kontrapunkt und Harmonie als Grundlage erkennen. G. Martini etwa verteidigt seine Ansicht vom Rang des Kontrapunkts in der Musikpraxis und -pädagogik gegen J.-Ph. Rameaus harmonisch ausgerichtete Theorie der „basse fondamentale", wie es schon die Verwendung des Titelworts „fondamentale" nahelegt. Nicht die Harmonie sei „Basis und Fundament" der Musik, so Martini, sondern der Kontrapunkt über einem Cantus firmus:

Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo I (Bologna 1774), Vorw.: Il Giovine, che desidera apprendere l' Arte del Contrappunto usar deve tutto lo studio per ben impossessarsi degli Elementi, e delle Regole esposte in questo Esemplare, perchè essendo questa la Base, e il Fondamento di tutta l' Arte, e del possedimento

di essa, verrà a formarsi un capitale da poter comporre facilmente, e con gradimento in ogni sorta di Musica tanto antica, che moderna, e di qualunque Stile ella sia (xxxi).

(2) Fundamentum bezieht sich im 15. und 16. Jh. in deutschen Orgelschulen auf die GRUNDREGELN UND EXEMPLA DES IMPROVISIERTEN KONTRAPUNKTS ÜBER EINER GEGEBENEN MELODIE.
Mehrere schlesische Tabulaturfragmente aus der ersten Hälfte des 15. Jh. scheinen dreistimmige Modelle der Klauselimprovisation für Organisten zu enthalten, die *fundamentum bonum p[edaliter]* überschrieben sind (vgl. M. Fink, Art. *Fundamentbuch*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995, 961). Eine vergleichbare Handschrift mit kurzen Diminutionen über Tenorfragmenten für Tasteninstrument bildet das *Fundamentum bonum et utile pro cantu chorali valens, videlicet octo notarum Wolfgangi de nova domo* (um 1450, f. 11 ff.; vgl. ibid.). Das bekannteste und einflußreichste Werk ist jedoch C. Paumanns *Fundamentum organisandi* (1452, 46 ff.), dessen 13 Übungen zum Zweck der Improvisation und der Geläufigkeit geschrieben wurden (teilweise auch im Buxheimer Orgelbuch aufgenommen). Paumanns „Fundamenta" sind überwiegend zwei- und gelegentlich dreistimmig mit bekannten geistlichen und weltlichen Liedern in den in Buchstabentabulatur notierten untersten Stimmen (Tenor und Contratenor) und einem für die rechte Hand in schwarzer Mensuralnotation aufgezeichneten quasi-improvisatorischen Superius. Die Bewegung des Tenors ist nach fünf Kriterien hinsichtlich der Diminution des Diskants gegliedert: 1. „Ascensus" und „Descensus" (mit skalenförmiger, schrittweiser Bewegung des Tenors), 2. „Redeuntes" (mit Orgelpunkten oder verwandten Figuren), 3. „Pausae" (Bewegung des Tenors über einer Pause), 4. „Clausulae" (Kadenzformeln des Tenors, „fundamentum breve" und „fundamentalis punctus" genannt), 5. „Concordanciae" (Note-gegen-Note-Kontrapunkt). Diese formelhafte Darstellung der Diminutionspraxis legt ein ursprüngliches Verständnis des Ausdrucks fundamentum im räumlich-architektonischen Sinne nahe (vgl. oben, II. (1)): der Tenor als Grundlage und Basis des Diskants. Im Anschluß daran wurde die Gattung der „Fundamenta" für Orgel allgemein als pädagogisches Modell für Ausführung und Improvisationspraxis mit einem Cantus firmus aufgefaßt, gleichgültig ob die unterste Stimme das Fundament der oberen Stimmen bildete; der Ausdruck „Fundament-Praxis" bezeichnete damit die für einen Organisten unumgängliche Fertigkeit des Improvisierens über einen Cantus firmus.
Die *Fundamenta* H. Buchners aus dem frühen 16. Jh. veranschaulichen in ihrer systematischen Anlage diese neue Bedeutung des Begriffs, die auch durch die Hinzufügung verbaler Anweisungen und die methodische Gliederung hinsichtlich Fingersatz und Aufzeichnungspraxis deutlich wird, woran sich erst die praktischen Übungen anschließen. Buchner beschreibt diese drei Zielsetzungen seines Vorgehens:

Tria sunt summa capita, quibus omnis organistarum ars absolvitur, quorum primum complectitur certam, eamque brevem ludendi viam: secundum, rationem transferendi compositas cantiones in formam organistarum, quam tabulaturam vocant: tertium autem, veram ac brevissimam rationem quemvis cantum planum redigendi ad iustas duarum, trium aut plurium vocum diversarum symphonias, quam rationem uno nomine fundamentum dicunt... (Das Erbe dtsch. Musik, Bd. LIV, Ffm. 1974, 2); die dtsch. Übers. der Überschrift des dritten Kap. lautet in einer anderen Quelle: „Fundament vnnd grüntliche anzeigung, die do lerrt einn ydes chorgsang, zu rechter simphoney bringenn in allerley stimmen" (vgl. ibid., Bd. LV, Ffm. 1974, 2).

Die Bezeichnung Fundamenta begegnet seit Anfang des 16. Jh. auch in Titeln anderer instrumentenspezifischer Lehrwerke insbesondere für die Laute:

J. Kotter, *Fundamentum totius artis musicae...* (um 1513);
H. Judenkünig, *Utilis et compendaria introd., qua ut fundamento iacto quam facillime mus. exercitium, instr. et lutine... addiscitur* (Wien 1523).

H. Newsidler (*Ein newgeordent künstlich Lautenbuch*, Nürnberg 1536) lehrt systematisch die Grifftechnik des Lautenspiels und das Tabulaturlesen durch fundament genannte Übungen („Nun volgt das erst fundament noch einmal. Im ersten ist nur begriffen, wohin man greyffen sol, aber im andern würt angezeygt, welcher finger uber sich geht"; I, f. c iiii). Nach Bewältigung dieser Stücke folgt im Anschluß die Vermittlung einfacher Kompositionsregeln für die Praxis.
Diese Tradition der Begriffsverwendung in den Lehrwerken für Orgel reicht über das 16. Jh. hinaus und setzt sich unvermindert in der Lehre des Generalbaßspiels fort, besonders im 18. Jh. im süddeutschen Raum und vereinzelt noch bis ins 19. Jh. Üblicherweise heißen solche Lehrwerke „fundamenta partiturae" (häufig übersetzt als „Gründlicher Unterricht") oder verweisen im Titel mit dem Adverb auf eine entsprechende Behandlung des Chorals:

J. Samber, *Elucidatio musicae choralis. Das ist: Gründlich u. wahre Erläuterung, oder Unterweisung, wie d. edle u. uralte Choral-Music fundamentaliter nach denen wolgegründten Reglen mit leichter Mühe möge erlehrnet werden* (Salzburg 1710);
M. Gugl, *Fundamenta partiturae in compendio data: das ist: Kurtzer u. gründlicher Unterricht, d. General-Bass oder Partitur, nach denen Reglen recht u. wohl schlagen zu lehrnen* (Salzburg 1719);
J. C. Bachofen, *Die Psalmen Davids samt etlichen alten Psalmen, Fäst- u. Kirchengesängen... Nebst einer fundamentalischen Handleitung zu d. Gb...* (Zürich 1734);
F. Maichelbeck, *Die auf d. Clavier lehrende Caecilia* (Augsburg 1738), Teil II: *De fundamentis partiturae*;
M. Königsperger, *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler, welchem nicht nur d. wahre u. sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht, sondern auch VIII. praeambula, XXIV. Versette u. VIII Arien oder Galanterie-Stücke aus allen Tonen zur weitern Übung vorgelegt werden* (Augsburg 1755);

J. Fr. P. Deysinger, *Compendium musicum oder fundamenta partiturae. Das ist: gründlicher Unterricht, d. Orgel u. das Clavier wohl schlagen zu lernen* (Augsburg 1763);
M. C. Lendorff, *Fundamenta pract. et solida d. General-Basses: so wohl als d. allgemeinen gründlichen Music...* (St. Gallen 1776);
vgl. die Verwendung des dtsch. Ausdrucks Grund in vergleichbaren Lehrwerken wie etwa Anon., *Kurtzer jedoch gründlicher Wegweiser, vermittelst welches man aus d. Grund d. Kunst, d. Orgel recht zu schlagen, so wol was d. General-Bass, als auch was zu d. gregorianischen Choral-Gesang erfordert wird, erlernen... kan* (Augsburg 1689), und J. X. Nauss, *Gründlicher Unterricht, d. General-Bass recht zu erlernen...* (Augsburg 1751);
eine Mozart wohl irrtümlich zugeschriebene Generalbaßlehre erschien als *Kurzgefaßte Generalbaßschule von W. A. Mozart: Fundament d. General-Basses* (Wien [1817]) (KV Anh. C 30.04), während ein möglicherweise von M. Haydn stammendes Werk postum als *Partitur-Fundament*, hg. von M. Bischofreiter (Salzburg 1833), publiziert wurde.

Die Gemeinsamkeit der Lehrwerke für Tasteninstrumente des 16. Jh. mit denen des 18. Jh. besteht jedoch nicht nur in der Verwendung des Wortes Fundament(um), sondern auch in ihrem vergleichbaren pädagogischen Aufbau mit Übungen zum Spiel einfacher Akkorde und Figuren über zunehmend größere Intervalle und ausgedehntere diatonische Skalen im Baß sowie Kadenzformeln und Auszierungen über einem Orgelpunkt. Die ausgeschriebenen Improvisationsbeispiele wandeln sich dabei und ersetzen die kontrapunktischen Übungen nach und nach durch einfache Aussetzungen über Baßbewegungen oder bekannte Choralmelodien. Gleichzeitig schließen zahlreiche Traktate mit einer Folge von exemplarischen Stücken für die Praxis, die etwa in den oben zit. Werken von Königsberger und Deysinger „Fundamenta" genannt werden. Dabei bildet die Tradition der Fundamenta-Lehrwerke einen deutlichen Kontrast zu der von J.-Ph. Rameau beeinflußten und stärker auf die Harmonik ausgerichteten Generalbaßlehre in Frankreich und Norddeutschland, grenzt sich aber auch zugleich von dem hauptsächlich von ital. Autoren vertretenen Ansatz ab, der kontrapunktische Improvisation über verzierte und unverzierte Bässe favorisiert („partimenti").
Die Verbindungslinien der Generalbaßlehre zur Praxis der Orgel-Fundamenta werden aber auch im Vergleich mit der älteren Tradition des Orgelspiels nach der Tabulatur deutlich, wo der Organist mechanisch die in der Tabulatur angezeigten Noten greift, ohne den mus. Zusammenhang nachvollziehen zu können, den das moderne Notensystem abbildet. Vergleichbar den von Buchner und seinen Zeitgenossen vermittelten Modellen zur Erleichterung des Spiels einer extemporierten Oberstimme dient die Generalbaßlehre der Sicherheit in der Ausführung der ausgesetzten Akkorde über dem Baß. Dies bildet den Hintergrund in Fr. E. Niedts allegorischer Erzählung über seine Suche nach einem Lehrer, der ihn von den Fesseln der altmodischen Tabulatur befreit und in die Musik „aus dem *Fundament*" einführe, was zu Niedts im folgenden Abschnitt behandelter Charakterisierung des Generalbasses als Fundament überleitet:

Mus. Handleitung I (Hbg [1700] 1710), Vorrede, § VII: Er hätte gehöret, es wäre ein berühmter Meister, welcher gar nichts von der Teutschen mühsahmen *Tabulatur* hielte, und gleichwohl in weniger Zeit einem vernünftigen Mensch die *Music*, also aus dem *Fundament* beybringen könte, daß er sich für keinem hören zu lassen, schämen dürffte (f. † 3');
§ XI: Er zeigte mir auch den *General-Bass* in die *Tabulatur* zu setzen... Einsmahls aber suchte er eine sonderliche *Invention* hervor, und wolte mir die Kunst gar in dem Leib treten, weil ja alle *Tractamenten* ohne *Fundament* den *General-Bass* nicht in den Kopff bringen kunten (f. †† 2).

(3) Im 17. und 18. Jh. sehen Theoretiker und Pädagogen den GENERALBASS als Fundament der Kompositionslehre (vgl. die Bewertung des Generalbasses als Fundament der Harmonie oben, II. (3)):

A. Werckmeister, *Die Nothwendigsten Anmerckungen, Und Regeln Wie d. Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden... Aus d. wahren Fundament d. Mus. Compos. denen Anfängern zu besserer Nachricht auffgesezzet* (Aschersleben 1698): Es ist auch dieses Wercklein zugleich ein *Compendium* wie man einen *Contrapunctum simplicem componiren* könne, denn wer einen General-Baß *absque vitiis tractiren* will, der muß das *Fundamentum Compositionis* verstehen... (2);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* I (Hbg [1700] 1710) II: Der *General-Bass* ist das vollkommenste Fundament der Music, welcher auf einem Clavier gespielet wird mit beyden Händen, dergestalt, daß die lincke Hand die vorgeschriebene Noten spielet, die rechte aber *Con-* und *Dissonantien* dazu greiffet, damit dieses eine wollklingende *Harmonie* gebe, zur Ehre GOttes und zulässiger Ergetzung des Gemüths (f. A 3'); vgl. exemplarisch für kontroverse Auffassungen der Zeit J. Matthesons Anmerkung in dem von ihm herausgegebenen zweiten Band von Niedts *Mus. Handleitung* (Hbg [2]1721): „Daß der General-Baß eben das g a n t z e F u n d a m e n t der Music sey, muß nicht so platt genommen werden. [Niedt]... sagt... auch gar nicht, daß der General-Baß das g a n t z e, sondern nur das v o l l k o m m e n s t e Fundament der Music sey. Und muß niemand hier das Wort M u s i c *latè*, sondern *strictè*, als ein *Concert*, eine *Symphonie*, eine Melodie, einen Gesang und dergleichen betrachten... In solchem Verstande... da gibt der General-Baß eine Fundament-Stimme, und zwar die vollkommenste Fundament-Stimme ab. Doch kan und mag auch in der gantzen musicalischen Wissenschafft der General-Baß gar wohl für ein *fundamental-* oder Haupt-Stück *passiren*; doch nicht für das gantze Fundament" (4. Anm. (b));
Ph. J. Böddecker, *Manuductio Nova Methodico-Pract. Ad Bassum Generalem* (Stuttgart 1701): ...in rechtmässigem Gebrauch, ist und bleibt der *General-Bass* ein herrliche Göttliche *Invention*, eine solche Hauptstimm, darinn sich all andere Stimmen, so viel deren immer seyn mögen, gleichsam *concentriren*, und in einen Mittel-*Punct* zusammen ziehen... Mag demnach diese letzt-*inventirte* Stimm

nicht unbillich *Basis, compendium, Synopsis, quinta essentia &c.* Das ist, ein *fundament* oder Grund, kurtzer Begriff, Auszug, bester Safft und Krafft der gantzen *Musical*ischen *composition* genennet werden... (13);
A. Werckmeister, *Harmonologia Musica* (Ffm. u. Lpz. 1702): Was die rechte Anweisung zum *General*-Basse vor Nutzen bringe, lehret die Erfahrung: denn es werden erstlich die *Disci*pul zum *Fundament* der *Composition* angewiesen... (67); vgl. auch *Die Nothwendigsten Anmerckungen u. Regeln wie d. Bassus Continuus oder General-Bass wol könne tractiret werden* (Aschersleben 1698): „...der General-Bass nicht anders als ein liebliches Sausen, und Fundament seyn muss, in einem Musicalischen Stücke worauff das gantze Wesen beruhet..." (40);
J. D. Heinichen, *Neu erfundene u. Gründliche Anweisung zu vollkommener Erlernung d. General-Basses* (Hbg 1711): Daß der *Bassus Continuus*, oder so genannte *General-Bass*, nechst der *Composition* eine von den wichtigsten und *fundamentale*sten *Musical*ischen Wissenschafften sey, dessen wird kein *Music*-Verständiger in Abrede seyn können (1).

Noch 1793 schreibt J. C. Heck, daß der Generalbaß „may justly be defin'd as a science form'd entirely on the fundamental principles of composition" (*The Art of Playing the Thorough Bass*, London 1793, 1), während J. G. Albrechtsberger erklärt: „Der Generalbaß ist die Fundamental-Basis der ganzen Musik. Das gründliche Studium desselben unerläßliche Bedingniß für jeden, der sich ernstlich dieser schönen Kunst weihen will" (*Gb. u. Harmonie-Lehre*, um 1800; Sämtliche Schriften, Wien ²1837, 1).

*

Exkurs: In der ersten Hälfte des 18. Jh. entwickelt sich eine in J. Matthesons *Critica Musica* I (Hbg 1722) umfänglich ausgetragene Kontroverse zwischen ihm und H. Bokemeyer über die Frage, ob nicht – wie Bokemeyer behauptet – der Kanon das „wahre Fundament aller harmonischen Kunst" (289) sei, denn „wer in solchen wohl versiret ist, und sie recht zu gebrauchen weiß, der hat, *a priori*, das Fundament" nicht nur der Fugenkomposition und des doppelten Kontrapunkts, sondern auch des „*Stili, alla Capella*" und „Aller Concerte" (240 f.). Matthesons ausführliche Zurückweisung dieser in seinen Augen veralteten Auffassung gipfelt in der Aussage, daß nicht die „*Canones*, sondern *Scientia melodica*... das Fundament aller musicalisch-harmonischen Kunst" sei (340).

*

(4) Als „Grundlagen" gelten allgemein die PROPÄDEUTISCHEN FÄCHER der Musikausbildung, so wie sie gegenwärtig im Engl. als „fundamentals of music" bezeichnet werden.
Wird schon zu Anfang des 15. Jh. das Lehrgebiet der Musica plana bzw. die Vermittlung der Notenschrift, der Modi und der Solmisation als „Grundlage und Ursprung" der darauf aufbauenden Inhalte der Musica mensurabilis gesehen (vgl. etwa Prosdocimus de Beldemandis, *Expos. tract. pratice cantus mensurabilis*, 1404: „cantu plano qui est fundamentum et origo cantus mensurabilis"; ed. Gallo, Bologna 1966, 65), so setzt dieser Wortgebrauch verstärkt in pädagogischen Abhandlungen des 16. Jh. ein, wo er aus der Übertragung der oben, I. (1), beschriebenen Auffassung der Töne als Fundament bzw. „Prima elementa" der Musik auf den Bereich der Lehre, in dem die entsprechenden Inhalte vermittelt werden, resultiert:

M. Agricola, *Musica instr. deudsch* (Wittenberg 1529), Vorrede: Also wil es auch zugehen vnd anderst nicht, mit denen, die erstlich anfahen etwas zulernen, es sey auch gleich ynn welcher kunst es wölle, das man yhn die Prima elementa, das fundament, den rechten grund und kern der kunst, auffs kürtzest und leichtest fürlege vnd das selbige wol lernen lasse (f. ij);
J. Vogelsang, *Musicae rudimenta* (hs. Augsburg 1542): Prima horum rudimentorum pars, in qua planae musicae fundamenta traduntur (ed. Federhofer-Königs, KmJb XLIX, 1965, 78);
S. Calvisius, *ΜΕΛΟΠΟΙΙΑ sive melodiae condendae ratio, quam vulgò musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extructa & explicata* (Erfurt 1592);
E. Hofmann, *Brevis synopsis de modis seu tonis musicis, ex ipsis fundamentis extructa...* (Rostock 1605).

Diese Auffassung wird in die nationalsprachlichen Lehrwerke übernommen, etwa wenn L. Bourgeois (*Le Droict Chemin de musique*, Genf 1550, f. A 4) das Anfangskapitel mit *Des fondementz de musique* überschreibt oder Blockland de Montfort (*Instruction methodique fort facile*, Lyon 1587, 9) das erste Kapitel *Des fondements de musique practique, & des sept clefs d'icelle* benennt:

M. de Menehou, *Nouvelle instruction contenant en brief les préceptes ou fondemens de la musique tant pleine que figurée* (Paris 1582);
F. Tettamanzi, *Breve metodo per fondatamente, e con facilità apprendere il canto fermo* (Mailand 1636 [recte 1686]);
Fr. X. A. Murschhauser, *Fundamentalische, kurz u. bequeme Handtleithung* (München 1707);
J. De Torres, *Reglas generales de acompañar... distribuidas en tres partes. En la primera, se enseñan los fundamentos que deben preceder al acompañar* (Madrid 1736);
S. Schmelz, *Fundamenta musica cantus artificialis, das ist: Mus.-Regular gestelltes, zwey theilig-figural- u. choral-künstliches Sing-Fundament...* (Irsee 1752); vgl. J. J. Fux, *Sing-fundament* (hs. um 1700; Sämtliche Werke VII/2, Graz 1993);
J. C. Heck, *Short and Fundamental Instructions for Learning Thorough Bass* (London 1760).

Widerspruch gegen diese Auffassung formuliert insbesondere J. Mattheson:

Plus Ultra, ein Stückwerk von neuer u. mancherley Art III (Hbg 1755): Die Fundamenta aber, oder Grundsätze, worauf sich alle Wissenschaften und Künste eigentlich beziehen, sehen aus ganz andern Augen, als A. B. C. Elementa prima literarum sind beym Quintilian das A. B. C. Bey mir auch... Kurz! Elemente sind Anfangslehren; Fundamente aber Grundsätze. Ein Grundsatz gibt den Begriff wie eine Sache Thunlich; und warum sie so ist, wie sie ist? (259 ff.).

Im 18. Jh. begegnet in den Naturwissenschaften ein erweitertes Verständnis von Fundamentum, das nicht

primär nur im pädagogischen Sinn auf die elementaren Bestandteile einer Disziplin zielt, sondern vielmehr die methodischen Grundprinzipien einer Wissenschaft umfaßt (vgl. beispielsweise Fr. Hoffmann, *Fundamenta Medicinae*, Halle 1695; G. Stahl, *Fundamenta Chymiae*, Nürnberg 1723; C. von Linné, *Fundamenta Botanica*, Amsterdam 1736), und vereinzelt entsprechende Titelformulierungen mus. Schriften motiviert haben mag wie etwa die J. Kuhnau zugeschriebenen *Fundamenta compos.* (hs. 1703) oder G. Martinis *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna 1774–75).

Im 20. Jh. hat sich insbesondere im Engl. der Ausdruck Fundamentals zur Kennzeichnung von Musiklehren für Anfänger wie auch für die dadurch vermittelten Inhalte durchgesetzt:

K. Gehrkens, *The Fundamentals of Music: First Year of a Study Course in Music Understanding, Adopted by the National Federation of Music Clubs* (Boston 1924);
M. Smith, M. Krone, *Fundamentals of Musicianship* (New York 1934);
R. L. Miquelle, *Music Fundamentals* (Philadelphia 1936);
L. Myers, *Mus. Fundamentals Through Song* (New York 1954);
A. Schönberg, *Fundamentals of Mus. Compos.*, hg. von G. Strang (London 1967);
H. Norden, *Fundamental Counterpoint* (Boston 1969), Vorw.: This slender volume has a single and unpretentious purpose: to provide the beginner in Counterpoint with a dependable foundation upon which to build his compositional technique (o. S.);
T. Johnson, *Foundations of Diatonic Theory: a Mathematically Based Approach to Music Fundamentals* (Emmeryville 2003).

IV. Das wohl verbreitetste Begriffsverständnis von Fundament und fundamental, das im späten 16. Jh. seinen Ausgang nimmt, zielt auf die Wurzel oder Grundlegung von Akkorden in der Theorie der Tonalität.

(1) Im Zusammenhang mit der Auffassung des bassus als Grundlage eines Satzes und der Herausbildung einer akkordischen, vertikalen Satzbildung setzt die Bewertung des tiefsten Tons eines Dreiklangs als Basis wohl erstmals bei J. Avianus ein, der beschreibt, daß jeder der sieben Töne einer diatonischen Tonleiter als Fundament einer Trias harmonica dienen kann:

Isagoge in Libros Musicae Poeticae (Erfurt 1581) II: Basis quomodocunque sumetur, erit in vna ex septem Clauibus. Neque refert vtrum grauis an acuta sit, cum satis sit veram esse Basin, hoc est à nulla grauiore gubernandam. Nunc superest, vt quemadmodum in hoc veluti fundamento ædificium extruatur... (f. A viij'; vgl. Kl.-J. Sachs, *Johannes Avianus (um 1555–1617) u. d. Zeugnisse seines mus. Wirkens*, AfMw LVI, 1999, 279).

Avianus differenziert zwischen basis harmoniae und bassus. Denn die Grundlage eines Akkords kann zwar (muß aber nicht) mit dem Bassus identisch sein; aber auch wenn gelegentlich der Bassus aussetzt und eine andere Stimme seine Aufgabe übernimmt, bleibt die tiefste Stimme des Akkords die Basis harmoniae:

ibid. I: Basin vocamus Harmoniæ eam vocem, quæ in momento considerando habet Clauem grauißimam. Quoniam... Bassus interdum tacere potest, consequens est, non modo Basin in eadem voce non semper reperiri, verum etiam aliquando ad acutißimam pertinere. Basis autem regit vniuersam Harmoniam, nec aliunde regitur. Ergo quancunque vocem quotcunque omißis vna cum Basi decantaueris, tolerabilior est concentus, quam si decem aut plures canendas distribueris eadem non adhibita, quod si vna alicubi vox exaudiatur, erit sibi ipsa Basis. Non enim regitur aliunde tametsi quas regat nullas ab autore acceperit (f. A vj'; ibid., 278 f.).

Avianus' Auffassung beschreibt allerdings noch nicht das spätere Verständnis von der ‚Wurzel' eines Dreiklangs, da jede „Basis" als Fundament eines Akkords gelten kann, sei es in der Grundlage (harmonia perfecta), der ersten oder der zweiten Umkehrung (harmonia imperfecta bzw. harmonia absurda, f. B iiij f.). Dieses Verständnis begegnet wohl erstmals bei O. S. Harnisch, der einzig die Basis der Grundstellung mit großer Terz und Quinte (mathematisch definiert als harmonische Teilung der Diapente 4:5:6) als fundamentum beschreibt. Harnisch erklärt, daß die Basis in eine Mittelstimme versetzt werden kann, so daß die Terz die unterste Stellung des Dreiklangs im Bassus einnimmt; doch obwohl die Basis auch dann noch das Fundament des (ursprünglichen perfekten) Dreiklangs bildet, ist dieser nicht mehr in ‚fundamentaler Lage', sondern werde nun imperfectus genannt (bei Lage der Quinte im Bassus heißt er wie bei Avianus absurdus):

Artis musicae delineatio (Ffm. 1608) II: [Composita consonantia] E solis consonantiis composita est, quæ constat tribus sonis, in quinta & tertia interiecta, consistentibus, qui quasi radices sunt omnium in cantu consonantiarum, & inferior est tanquam fundamentum totius consonantiæ, vnde & basis recte vocari potest...
[Harmonia] Perfecta, in qua Basis vel inferior quintæ sonus suo loco aut per octauam inferiorem exprimitur.
[Harmonia] Imperfecta, in qua basis tantum per octauam superiorem exprimitur, & inferior concordantiæ vox siue sonus relinquitur, ille, qui est inter quintæ superiorem & inferiorem medius, hoc est, qui est tertiæ: vbi obseruetur, si tertia inferior absit, quartam, quæ inferiori loco relinquitur, pro dissonantia haberi (57).

Zwar formuliert Harnisch damit erstmals das später mit J.-Ph. Rameau verknüpfte Konzept von Akkordwurzel und Umkehrungsidentität (vgl. unten, IV. (2)), doch bezeichnet er die Basis in den Akkordumkehrungen nicht als fundamentum. Zu dieser Zeit hieß derjenige Ton etwa „primaria vox" (J. Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606, 11), „radix" (J. Lippius, *Synopsis musicae novae*, Straßburg 1612, f. F 4 ff.) und „true bass" (Th. Campion, *A New Way of Making Foure Parts in Counterpoint*, London vor 1616, 204). Die Bewertung als fundamentum blieb

weiterhin der untersten Tonhöhe vorbehalten (wie auch entsprechend der tiefsten Stimme; vgl. oben, II. (2)). Entscheidend wurde allerdings die Trennung von Akkordwurzel und Baßfundament.

Für Lippius (vgl. oben, I. (5)) ist die Wurzel (radix) das eigentliche Fundament als Quelle der Trias harmonica, da sie die über ihr liegende große Terz und Quinte so hervor- und zur Einheit bringt, wie Gott als Wurzel der Dreieinigkeit der Ursprung des Sohnes und des Heiligen Geistes ist:

Disputatio musica tertia (Wittenberg 1610): En Vmbram magni illius Mysterij Divinæ & solùm adorandæ *TRINVNITATIS. DEVS* Radix est, Fons, Fundamentum, Principium, Medium & Finis omnium, in quo sunt omnia, à quo omnia profluunt, per quem fiunt omnia, ad quem omnia redeunt. Vnus est essentiâ: nihilominus etiam *TRINVS* personis, Pater, Filius, & Spiritus sanctus. Ex Patre personâ primâ, natus Filius altera, ab utroque procedit in utroque tamen manens æternùm Spiritus, Tertia (f. B 3); vgl. J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630, f. E 3).

Der Ausdruck harmonica wird von Lippius und Zeitgenossen im mathematischen Sinne des harmonischen Verhältnisses zwischen den Stimmen gebraucht, insofern trias harmonica auf die durch harmonische Teilung entstehende große Terz bezogen wird (im Gegensatz zur Ableitung der kleinen Terz aus der arithmetischen Teilung). Da die harmonische Teilung als fundamentale und perfekte Teilung galt, war die Trias harmonica notwendigerweise ein fundamentaler Akkord und der Bassus eine „fundamentale Melodie", auf der der Dreiklang aufbaute (vgl. das Zitat von Lippius oben, II. (2)(b); → *Trias* I. (2)). Das harmonische Verhältnis des Dreiklangs wird gestört, wenn eine beliebige Note durch Oktavversetzung eine andere Lage einnimmt, so daß für Lippius ein Dreiklang um so „süßer, voller und perfekter" ist, je näher er seiner fundamentalen harmonischen Position ist:

ibid.: Diffusa est cujus partes seu voces radicales minus sibi invicè vicinæ dispersæ sunt in diversas Octavas, quam requirit Radix Recta. Atqui aut una tantum pars, reliquis duabus manentibus: aut duæ, unâ stante: aut omnes tres transferri ex fundamentali possunt sede: ita tamen, ut omnes istæ Syzygia consonent perfectè ob Radicem Rectam unde germinant juxta elegantes proportiones... Ac semper suavior, plenior & perfectior est Trias, cuius prima basis[s]imo & gravißimo substat loco, cæteræ superiore (f. B 3').

Seit dem späten 17. Jh. heißt der unterste Ton der Trias harmonica durchgängig „sonus fundamentalis":

W. C. Printz, *Phrynis Mytilenaeus oder Satyrischer Componist* (Dresden u. Lpz. 1696): *Trias harmonica* bestehet aus dreyen *Sonis Radicalibus*, derer keiner mit dem andern eine *Octav* machet, und so viel *Concordantiis*, nemlich der *Qvint, Tertiâ majore* und *minore*.
Der unterste Klang wird *Basis Sonus Fundamentalis* oder *Extremus infimus*, der mittelste *Medius*, und der oberste *Extremus summus* oder *Exclusus* genennet (52);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Der unterste *Sonus* wird *Basis, Sonus fundamentalis*, und *Extremus infimus, item finalis* genennet (ed. Benary, Lpz. 1955, 100); vgl. WaltherL (Lpz. 1732, 268 a): „*Fundamentalis sonus*... ist in jeder *triade harmonica* der unterste Klang".

A. Werckmeister sieht den Sonus fundamentalis der Trias harmonica als Ursprung derjenigen höheren Töne an, die der natürlichen harmonischen Reihe folgen und die er als voces radicales oder Radical-Zahlen bezeichnet. Werckmeisters Vorlage bilden dabei die Obertöne des Jagdhorns. Der Sonus fundamentalis (oder „Wurtzel-Ton") ist dadurch die Grundlage der harmonischen Reihe 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8 des Horns (mehr aus empirischen als logischen Gründen läßt er die Zahl sieben als unbrauchbar aus und endet bei der Zahl acht) (vgl. *Musicae mathematicae hodegus curiosus*, Ffm. u. Lpz. 1686, 57 u. 77 f.; *Hypomnemata Musica*, Quedlinburg 1697, 1 ff.; *Mus. Paradoxal-Discourse*, Quedlinburg 1707, 89 ff.). Doch muß betont werden, daß Werckmeister sich nicht auf die Obertonreihe bezieht, auch wenn beide Phänomene verwandt sind. Der Sonus fundamentalis steht vielmehr mit der oben, I. (2), angesprochenen neoplatonischen Auffassung des Einklangs als Ursprungsintervalls in Beziehung, aus dem sowohl die Konsonanzen der Trias harmonica als auch die harmonischen Zahlen, die sie vertreten, abgeleitet werden können. Auch ist Werckmeister wie Lippius die Idee der Gleichheit in Akkordumkehrungen fremd, da alle Versetzungen des Sonus fundamentalis aus dem Bassus die Vollkommenheit der harmonischen Reihenbildung unterbrechen. Dies heißt nicht, daß Akkordumkehrungen in der Continuo-Praxis nicht verstanden wurden (Generalbaßschulen verwendeten sie vielmehr häufig zur Spielerleichterung und Umsetzung der Bezifferung), doch handelt es sich dort um ein pädagogisches Hilfsmittel ohne weitergehende theoretische Konsequenzen (wie bei Rameau).

Werckmeister bewertet einen Dreiklang, der nicht dem natürlichen harmonischen Aufbau entspricht und folglich nicht auf Terz oder Quint aufgebaut ist, als „Sonderbahren Satz", dessen Baßton nicht als eigentliches und wahres, sondern nur als „geborgtes und entlehntes *Fundament*" bewertet wird:

Harmonologia Musica (Ffm. u. Lpz. 1702): Die vierdte Ordnung [der Sätze] nennen wir, die Sonderbahren Sätze, dieselben sind nun alle diejenigen, über welchen im *General-Basse* die *Signaturen* und Zahlen überstehen, denn so bald eine Zahl darüber gefunden wird, so ist dieselbe *Nota* nicht mehr die Wurtzel der *harmonia*, es ist nur ein geborgtes und entlehntes *Fundament* (5).

(2) Dieses Verständnis arbeitet J.-Ph. Rameau aus zur Idee des SON FONDAMENTAL als Wurzel eines Akkords. Er definiert den tiefsten Ton eines jeden Durdreiklangs – Lippius vergleichbar – als „Son fondamental". Entsprechend den Grundsätzen seiner Lehrer (die wiederum auf Descartes fußen) ist der von der Monochordsaite repräsentierte son fon-

damental der Erzeuger aller der durch ganzzahlige (harmonische) Saitenteilung erzeugten Konsonanzen, die den Durdreiklang umfassen. Die ungeteilte Saite nennt Rameau den Ursprung dieser Konsonanzen, wie auch die Zahl eins der Anfang aller Zahlen und der Einklang der Erzeuger aller Konsonanzen sei (vgl. oben, I. (2)):

Traité de l'harmonie (Paris 1722) I, 1: Nous devons supposer d'abord que la corde entiere qui répond à 1. rend un certain Son, dont il faut examiner les proprietez, en les faisant rapporter à celles de cette corde unique, ou même à celles de l'Unité qui est le principe de tous les nombres.
1°. ...nous prouvent évidemment que chaque partie de ces cordes provient de la premiere, puisque ces parties sont contenuës dans cette corde premiere & unique; donc les Sons que doivent rendre ces cordes divisées, sont engendrez du premier Son, qui en est par consequent le principe & le fondement.
2°. Des differentes distances qui se trouvent entre ce Son fondamental & ceux qu'il a engendré par sa division, il se forme differents intervales, dont par consequent ce Son fondamental est le principe (5).

Bezeichnenderweise kann aufgrund der besonderen identitätsbewahrenden Qualität der Oktave der mit Son fondamental bezeichnete Ton durch Oktavtransposition in die Mittelstimmen verlegt werden, ohne seine Bezeichnung und seine Funktion als Erzeuger der Harmonie zu verlieren:

ibid. I, 3: ...cette Octave n'y a d'autres proprietez que celles qui luy sont communiquées par le Son fondamental dont elle est engendrée, ou pour mieux dire encore, que c'est toûjours le même Son qui se transpose dans son Octave ou dans sa replique, ou encore qui se multiplie, si l'on veut, pour déterminer de tous côtez des intervales particuliers à chaque Son qu'il a engendré, sans alterer neanmoins les proprietez qui sont tombées en partage à ces Sons engendrez dans la premiere comparaison qui a dû en être faite d'abord avec ce Son fondamental... (8).

Rameaus Konzept der ganzzahligen Teilung der Saite reichte zwar aus zur Erzeugung aller Töne des Durdreiklangs, doch für die Konstruktion des Son fondamental des Molldreiklangs (der direkt nur durch arithmetische Teilung ableitbar ist) mußte er andere – unbefriedigende – Argumente wie die Vertauschung der Terzen innerhalb der Quinte, eine Untertonreihe oder die Vorstellung eines doppelten Grundtons heranziehen (vgl. Christensen 1993, 95 ff.). Die Begründung des Son fondamental der Septimakkorde mit dem für die Erzeugung aller Dissonanzen wichtigen Septimenintervall erwies sich gleichermaßen als problematisch. Rameau umging die logischen Schwierigkeiten seiner Theorie in dieser Frage dadurch, daß er die kleine Septime als zum Durdreiklang hinzugefügte „fundamentale" Dissonanz erklärte (bzw. als zum Durdreiklang hinzutretende kleine Terz), so daß alle anderen dissonanten Intervalle von diesem „dominant-tonique" genannten Gebilde abgeleitet werden konnten. Die Problematik dieser Vorgehensweise läßt seine Argumentation im Kapitel über die „Accords par supposition" erkennen, denn um bestimmte Nonenakkorde und Akkorde mit Septimenvorhaltungen zu erklären, greift Rameau auf die Idee der ‚Unterlegung' (supposition) des Son fondamental durch einen angenommenen, konstruierten Grundton zurück (so deklariert er etwa für einen Nonenakkord auf c den Ton e als ‚echten' Son fondamental und c als ‚angenommenen' Baßton):

ibid. II, 10: Si l'on peut donc ajoûter un cinquiéme Son à l'Accord de la Septiéme, ce ne peut être qu'au dessous & non au dessus, ou pour lors ce Son ajoûté supposera le fondamental qui se trouvera immediatement au dessus de luy; de sorte que nous ne chercherons point le principe dans l'Octave de ce Son ajoûté, mais dans celle du Son fondamental qu'il suppose; & c'est ainsi que nous pourrons rapporter exactement la progression de ces derniers Accords à celle des précédens. L'Accord de la Septiéme qui s'y trouve toûjours depuis le Son fondamental supposé, pourra se renverser de même qu'auparavant; mais le Son ajoûté ne pourra jamais changer de lieu, il occupera toûjours le grave, pendant que les autres profiteront du renversement, dont ils peuvent participer entr'eux, comme étant contenus dans les bornes prescrites par l'Harmonie; ces derniers suivront leur progression naturelle dans le Mode qu'ils representeront, & le Son ajoûté s'évanoüira, en se réünissant avec eux; de sorte qu'il ne peut être regardé que comme surnumeraire, puisque l'Harmonie fondamentale y subsiste toûjours sans luy, & que la progression des Accords n'y est point alterée (74).

*

Exkurs: Im Dtsch. führt Rameaus Idee des „unterschobnen Fundaments" zu einer Auseinandersetzung zwischen G. A. Sorge und Fr. W. Marpurg, in der der Begriff des Fundaments auch metaphorisch herangezogen wird. Spricht Sorge im Blick auf das zit. Beispiel des Nonenakkords von einem „schlechten fundament der None, sowohl der freyen, als der gebundnen", das er damit vergleicht, „das Haus in die Luft [zu] bauen, und sodann erst den Grund legen [zu] wollen", so weist Marpurg diese Parallele zurück: „was hat es denn damit für eine Bewandtniß, wenn Sie Ihrem wahren fundament des Nonenaccords oftmahls die Herrschaft entziehen, und solches der Terz überlassen? Gemahnt es sie nicht damit, als wenn man das Fundament unter einem Hause wegbricht, und das Haus in der Luft schweben lässet? Stürzt dasselbe nicht ein? Allein es ist Ihre Sache, Ihr bodenloses Gebäude aufrechts zu erhalten. Ich aber muß die Ehre haben, Ihnen zu sagen, daß die musikalischen Accorde keine Häuser sind, und daß Ihr Gleichniß nichts beweiset" (Marpurg, *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, Bd. V/3, Bln 1761, 190 f. u. 193). Gleichwohl betont Sorge auch (*Compendium harmonicum*, Lobenstein 1760, Vorrede, o. S.), daß „das vorgegebene Unterschieben der Terzen unter den Septimenaccord unnatürlich, bodenloß, und dem wahren Fundament der Harmonie entgegen sey".

*

Rameaus Prägung son fondamental wird seit Mitte des 18. Jh. im Dtsch. als Grundbaßnote, im Engl. als fundamental tone oder prime, im Franz. als note

fondamentale und im Ital. als suono fondamentale aufgegriffen:

J. le Rond D'Alembert, *Systematische Einleitung in die Mus. Setzkunst*, übers. von Fr. W. Marpurg (Lpz. 1757) II, Cap. IV: In dem vollkommenen Septimen- oder Sextquintenaccorde wird die tiefste Note... die Grundbaßnote genennet (80);
W. Jones, *The Principles of Harmony* (London 1787): In comparing the two notes of a concord, we usually refer the higher to the lower, not the lower to the higher; because all harmony, like any other structure, goes upwards as from a foundation; whence the *Bass*, or *Base*, has its name; and the Bass which is the radical Base of the chord is distinguished from figurative or artificial Bases as the *fundamental* (11);
A. Reicha, *Cours de Compos. mus.* (Paris 1818): Dans chaque accord il y a une Note à la quelle on donne le nom de *Note principale, Note fondamentale*, ou *Basse fondamentale*... Pour trouver la Note fondamentale des accords renversés, il ne faut que placer les Notes de ces mêmes accords de manière à ce qu'elles fassent une progression de Tierces; ainsi disposées, la Note la plus basse est toujours la fondamentale (8 f.);
LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Fondamentale*: Il suono fondamentale è quello che serve di fondamento all'Accordo o al Tuono; il Basso fondamentale serve di fondamento all'armonia... (I, 279).

Im 19. Jh. setzt sich im Engl. dafür auch der Ausdruck root durch, der zugleich den Grundton einer Tonart bezeichnet:

A. Day, *A Treatise on Harmony* (London 1845): By root or fundamental, is meant that note being a diatonic note of the scale, which will amongst its harmonics first produce the notes of which any chord is composed (54);
J. Stainer, *Theory of Harmony, Founded on the Tempered Scale* (London 1871): All discords, even of the most complicated kind, are as it were built round a common chord... the *fundamental note* of this common chord is the note from which the whole chord is said to be derived – or, its *ground-note, or root* (15);
E. Prout, *Harmony. Its Theory and Practice* (London 1889): The lowest note, upon which the chord is built, is called its *Root*.*
*Much trouble is sometimes caused to students from the word ROOT being used in two senses by theorists – as the lowest note of any combination of thirds, and also as the fundamental tone in the key from which the combination is harmonically derived. In order to avoid confusion, the word *Root* will in this book always be employed in the former sense, and the note from which the combination is ultimately derived will be called its GENERATOR (14 mit Anm.);
W. Pole, *The Philosophy of Music* (New York [1879] [6]1924): It is a consequence of this derivation of the major triad, that one of its notes should be of special importance; namely, the note which corresponds with the *fundamental* of the compound sound. In the examples given above, this important note is, of course, the note C. This fundamental note is now universally called in England the *root* of the chord. It is not clear who first used the term... The common chord major consists of certain notes which spring naturally, in a compound sound, out of a certain fundamental, in the same manner as a plant springs from its root; and from this analogy, the note corresponding to this fundamental may be fairly called the *root* of the chord (229).

Allerdings bleibt das Begriffsverständnis von fundamental für Akkorde in Grundstellung (vgl. oben, IV. (1)) weiterhin präsent:

A. Savard, *Manuel d'harmonie* (Paris o. J.): La note sur laquelle est construit l'accord à l'état d'origine, se nomme *son fondamental*, ou simplement la *fondamentale*. Un accord est à *l'état fondamental*, c'est-à-dire à l'état d'origine, quand le son fondamental est à la *Basse*, quel que soit d'ailleurs l'ordre dans lequel se présentent les autres notes de cet accord (11);
A. Foote u. W. Spalding, *Modern Harmony* (Boston 1905): In fact *all chords* in which the *root* is the *lowest* tone are said to be in „root (or fundamental) position" in distinction from inverted positions, of which we shall learn later (21);
J. Chailley, *Traité historique d'analyse harmonique* (Paris 1951): Un accord est dit à *l'état fondamental* lorsque le Son exprimé par sa note inférieure correspond à la *note* du son générateur, appelée (note) *fondamentale*, quelle qu'en soit l'octave (102).

(3) Um 1700 kommt in der Akustik die Auffassung von son fundamental im Sinne eines Grundtons zur GENERIERUNG DER HARMONISCHEN TEIL- ODER OBERTÖNE auf.
Schon M. Mersenne identifiziert innerhalb des Klangs einer gezupften Saite hörend mindestens vier „kleine Töne", die zum „natürlichen Ton der Saite" als ihrem „Fundament" hinzutreten:

Harmonie Universelle (Paris 1636), *Traité des instr. a chordes* IV: Mais il faut remarquer qu'il n'a pas sceu que la chorde frappée, & sonnée à vuide fait du moins cinq sons differens en mesme temps, dont le premier est le son naturel de la chorde, qui sert de fondement aux autres, & auquel on a seulement esgard pour le chant & pour les parties de la Musique, d'autant que les autres sont si foibles qu'il n'y a que les meilleures oreilles qui les entendent aysément (208).

J. Sauveur, der 1701 erstmals eine systematische Untersuchung der Obertöne durchführte und diese physikalisch begründete, unterscheidet zwischen son fondamental als Grundton (oder erstem Teilton) der schwingenden Saite und sons harmoniques als deren Teiltönen:

Systeme général des intervalles des sons..., in: *Mémoires de l'Acad. Royale des sciences 1701* (Paris 1719): J'appelle *Son harmonique* d'un Son fondamental, celui qui fait plusieurs vibrations pendant que le Son fondamental n'en fait qu'une, ainsi un Son à la douziéme du Son fondamental est harmonique, parce qu'il fait 3 vibrations pendant que le Son fondamental n'en fait qu'une (349).

Im Anschluß daran wurde im 18. Jh. der Ausdruck son fondamental sowohl in mus. wie akustischer Bedeutung verstanden, d. h. sowohl als mus. Grundton der Akkordtöne, die auf die Obertonreihe projiziert werden konnten, als auch im Sinne der Basis-

frequenz eines schwingenden Systems oder Körpers. Für die Naturwissenschaft des 18. Jh. wurde dieses doppelte Verständnis zum Auslöser von unterschiedlichen Auffassungen etwa über die Anzahl der Obertöne eines schwingenden Körpers (corps sonore) oder darüber, ob Obertöne von Natur aus harmonische Proportionen ausbildeten.

J.-Ph. Rameau, der Sauveurs Schrift erst nach der Publikation seines *Traité de l'Harmonie* (Paris 1722) rezipierte, bindet das akustische Verständnis in seine harmonische Theorie des son fondamental ein, indem die zugrundeliegende physikalische Vorstellung eines „corps sonore" mit jedem schwingenden System identifiziert wird, das die harmonischen Teiltöne bis zur Tredezime und noch eine Quinte darüber hinaus erzeugen kann:

Nouveau système de musique theor. (Paris 1726), Vorw.: On doit entendre par *Son fondamental*, le Son dominant d'une Corde, ou de tout autre corps Sonore, qui porte son Harmonie, telle qu'on la distingue dans cette Corde (iv); *Génération harmonique* (Paris 1737), *Table alphabetique des termes*: BASSE FONDAMENTALE, OU SON FONDAMENTAL. C'est le Son de la totalité d'un Corps sonore, avec lequel résonnent naturellement ses parties aliquotes $^1/_2$ $^1/_3$ $^1/_5$, & qui composent avec lui l'Accord parfait, dont il est toujours, par conséquent, le Son le plus grave, lors même qu'on y ajoute la Dissonnance (o. S.).

Darüber hinaus bringt Rameau die beiden Begriffsauffassungen von son fondamental dadurch in Verbindung, daß er nach seiner Auseinandersetzung mit Sauveurs Theorie in dem *Nouveau système de musique theor.* (loc. cit.) die Begründung des son fondamental mit Hilfe der traditionellen ganzzahligen Saitenteilung in seinem *Traité de l'harmonie* (vgl. oben, IV. (2)) zugunsten der physikalischen und gleichsam ‚natürlichen' Erklärung der Obertöne fallenläßt und von da an son fondamental als rein akustisches Phänomen versteht. Der mit son fondamental gleichgesetzte Begriff des corps sonore erhält zugleich ausschlaggebende Bedeutung, da daraus nun alle Bestandteile und Regeln abgeleitet werden können durch diejenigen Proportionen, die den Aufbau der Akkorde und ihre Fortschreitung durch die „Basse fondamentale" (vgl. oben, V.) geleitet hatten:

Génération harmonique, loc. cit.: FONDAMENTAL, SON FONDAMENTAL. C'est celui qui domine dans les Corps sonores, qu'on croit y distinguer seul, celui dont on sent d'abord l'Unisson ou l'Octave, le plus grave, le plus bas de tous dans l'Accord fondamental (o. S.);
Démonstration du principe de l'harmonie, Servant de base à tout l'Art Mus. théor. & pratique (Paris 1750): Le corps sonore, que j'appelle, à juste titre, *son fondamental*, ce principe unique, générateur & ordonnateur de toute la Musique, cette cause immédiate de tous ses effets, le corps sonore, dis-je, ne résonne pas plutôt qu'il engendre en même tems toutes les proportions continues, d'où naissent l'harmonie, la Mélodie, les Modes, les Genres, & jusqu'aux moindres regles nécessaires à la pratique (19 f.).

Obwohl der Begriff des corps sonore zur Lösung früherer Fragestellungen wie der Begründung der Mollterz nichts beitrug und zugleich neue theoretische Probleme schuf, sah Rameau in ihm das (in ontologischer Hinsicht) „wahre Fundament" der Musik; indem er sich beklagt, seine Vorgänger hätten die wahren Fundamente („les vrais fondemens", 2) der Melodie und der Harmonie mißachtet, wirft er ihnen vor, die Idee des Corps sonore nicht gekannt zu haben.

Auch andere Autoren des 18. Jh. verstehen son fondamental als akustischen Erzeuger der Teiltöne und folgen damit Rameaus Theorie (und Sauveurs Terminologie):

J. le Rond d'Alembert, Art. *Fondamental*, in: D. Diderot, *Encyclopédie* VII (Paris 1757): Ce son principal, le seul qu'on entende quand on ne fait pas attention aux autres, mais qui fait entendre en même temps à une oreille un peu attentive, son octave, sa douzieme & sa dix-septieme majeure, est proprement ce qu'on appelle *son fondamental*, parce qu'il est, pour ainsi dire, la base & le fondement des autres, qui n'existeroient pas sans lui (54 b);
M. Young, *An Enquiry into the Principal Phaenomena of Sounds and Mus. Strings* (London 1784): The greater the tension of the fundamental the more difficult it is to hear the secondary tones, and the difficulty increases in the direct ratio of the number of vibrations performed in a given time by the fundamental (126).

Noch im 19. und 20. Jh. betrachten zahlreiche Autoren als ‚Fundament'(-Ton) eines schwingenden Systems die vorherrschende, tiefste Schwingungsfrequenz (teilweise erster Ober- oder Partialton genannt), auch wenn im Anschluß an E. Chladnis Forschungen bekannt war, daß von den vielen möglichen Schwingungssystemen nur einige wenige gleichförmige Reihen von Obertönen aufweisen:

B. Peirce, *An Elementary Treatise on Sound* (Boston 1836): If the string of a violin, or violoncello, while maintained in vibration by the action of the bow, be lightly touched with the finger, or a feather exactly in the middle, or at one third of the length, it will not cease to vibrate, but its vibrations will be diminished in extent and increased in frequency, and a note will become audible, fainter but much more acute than the original, or, as it is termed, the *fundamental* note of the string, and corresponding in the former case to a double, in the latter to a triple rapidity of vibration. The note heard in the former case is the octave, in the latter, the twelfth above the fundamental note... The sounds thus produced are termed *harmonics* (76);
H. Bouasse, *Bases physiques de la musique* (Paris 1906): Le premier terme de la série est le *son partiel fondamental* ou *le premier harmonique*; le second terme est le *second harmonique*, et ainsi de suite (5 f.);
D. Faggiani, *Lineamenti di Acustica Applicata* (Mailand 1946): Il sistema compie dunque una oscillazione composta di una *fondamentale* di pulsazione, gia determinata, e di una armonica avente pulsazione e quindi frequenza doppia (14);
Ll. Lloyd, *Music and Sound* (Oxford 1951): A body which can vibrate freely in various ways produces as its lowest tone the *fundamental* or *prime tone* and as higher tones the *overtones* (8).

Im Dtsch. lautet der entsprechende Ausdruck für die tiefste Frequenz Grundton oder Grundklang:

H. Helmholtz, *Die Lehre von d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1862] [6]1913): Wir haben die Gesamtempfindung, welche eine periodische Lufterschütterung im Ohr hervorbringt, K l a n g genannt. Jetzt finden wir eine Reihe verschiedenartiger Töne in ihm enthalten, die wir die T e i l t ö n e oder P a r t i a l t ö n e des Klanges nennen wollen. Der erste dieser Teiltöne ist der Grundton des Klanges, die übrigen seine h a r m o n i s c h e n O b e r t ö n e (37).

In der Musiktheorie – besonders im Engl. (vgl. weitere Belege oben, I. (5)) – erwies sich das akustische Phänomen der Obertöne als bevorzugtes Prinzip zur Ableitung der Akkorde, so daß der Begriff des Fundaments nicht nur zur Begründung der Teiltöne, sondern der mus. Harmonien allgemein dient:

A. Clappé, *Logier's System of and Self Instructor in the Science of Music, Harmony, and Pract. Compos.* (New York 1889): If the pupil has carefully studied and comprehended the matter... he must have observed that the harmony employed heretofore has been derived from the vibration of a sonorous body: this harmony we call *fundamental*; because it is the basis and foundation, the solid and primitive rock, it may be said, upon which rests the entire superstructure of musical composition (81);

(4) Neuere Forschungen in Musikpsychologie und Psychoakustik führen zu komplexeren Theorien von HARMONISCHEN GRUNDLAGEN. Dabei heißt diejenige Tonhöhe, die bei einem durch Obertöne verdeckten (oder selbst einem abwesenden) Grundton vom menschlichen Ohr als Basiston hinzugefügt wird, „virtual" oder „missing fundamental" und der physiologische Vorgang dieser Rekonstruktion „fundamental tracking":

J. Backus, *The Acoustical Foundations of Music* (New York 1977): Furthermore, in the complex tones of musical instruments, particularly in the lower ranges, the fundamental may be weak or even absent. Complex tones may also be artificially built up out of harmonics but with the fundamental omitted. The ear generally hears such tones as having the fundamental frequency, even though there is no actual vibration of this frequency present in the sound. This is the *missing fundamental* effect (130); vgl. J. Jeans, *Science and Music* (Cambridge 1953, 240 ff.);
J. Roederer, *Introd. to the Physics and Psychophysics of Music* (New York 1973): ...fundamental tracking is the auditory mechanism that enables us to assign a unique pitch sensation to the complex tone of a musical instrument... (43).

Andere Bezeichnungen beziehen sich auf die Hinzufügung eines zusätzlichen Basistons bei komplexen oder vieldeutigen Akkorden:

Ll. Balsach, *Application of Virtual Pitch Theory in Music Analysis* (Journal of New Music Research XXVI, 1997): The above will be applied to the minor chord ACE. This chord has the best separation into convergent chords AE and CE, thereby having two main fundamentals on C and a. C is the „functional fundamental", as it has an interval of a major third C:E. This chord will tend to resolve towards fundamentals F and B... If we study the chord in more detail, we will find a weaker virtual pitch determined by the interval of a minor third (convergent chord A:C taken as the fifth and third harmonics), giving us a virtual fundamental F (pattern F:A:C); there is yet another, even weaker, virtual pitch determined by the same interval (convergent chord A:C taken as the third and seventh harmonics, giving a virtual fundamental D (pattern D:F♯:A:C) (254 f.); vgl. ders., *La convergència harmònica: morfogènesis dels acords i de les escales mus.* (Barcelona 1994).

V. J.-Ph. Rameau prägt im 18. Jh. den Begriff basse fondamentale für eine FIKTIVE BASSLINIE im Rahmen seiner einflußreichen Theorie der tonalen Harmonik und führt dabei mehrere ältere Begriffsverwendungen zusammen, wie die Zuordnung von Fundament zum Akkordgrundton (vgl. oben, IV. (2)), zum Bassus (II. (2)(b)) und zur Generalbaßakkordik (II. (3)). Seine erstmals 1722 veröffentlichten Überlegungen zum Verhältnis von Harmonik und Baß basieren darauf, daß nicht der Baß für die Harmonik verantwortlich sei, sondern die basse fondamentale:

Traité de l'harmonie (Paris 1722), *Préface*: Le principe y est pour lors représenté dans la Partie de Musique qu'on appelle *Basse*, à laquelle on ajoûte l'épithete de *Fondamentale*... (o. S.).

Im wesentlichen geht Rameaus Theorie davon aus, daß alle Akkorde sich auf einen von zwei grundlegenden Typen zurückführen lassen: konsonante Akkorde auf den Durdreiklang, dissonante auf den Septakkord. Alle Akkorde haben einen von ihrer jeweiligen Lage unabhängigen Grundton („son fondamental"; vgl. oben, IV. (2)). Die tonale Bewegung wird bestimmt von der Folge der Grundtöne und läßt sich durch Aufzeichnung der Basse fondamentale als einer fiktiven Baßlinie unterhalb des Basse continue veranschaulichen (dadurch kann gezeigt werden, daß die Harmonik der Generalbaßpraxis nicht durch den Baß gesteuert wird, sondern durch die Basse fondamentale). Die grundlegenden Bewegungsschritte dieser Baßlinie – neben basse fondamentale auch „progression fondamentale", „succession fondamentale", „route fondamentale" und „marche fondamentale" genannt (vgl. *Code de Musique pratique*, Paris 1760, etwa 92, 95, 137 u. 152 f.) – sind diejenigen Intervalle, aus denen der Durdreiklang gebildet ist (Quinte, große und kleine Terz, sowie deren Umkehrungen Quarte und kleine sowie große Sexte), so daß die wesentlichen Prinzipien der Akkordbildung auch diejenigen der Akkordfortschreitung sind. Hinzukommt, daß die Basse fondamentale für Rameau als – früher auch unbewußt wirkende – Grundlage des Systems der mus. Komposition gilt:

Traité de l'harmonie, loc. cit., III, 2: Le grand nœud de la Composition, soit pour l'Harmonie, soit pour la Melodie, consiste principalement & sur tout pour le present, dans la Basse, que nous appellons *Fondamentale*, & qui doit proceder en ce cas, par des Intervales consonans, qui sont ceux de *la Tierce*, de *la Quarte*, de *la Quinte*, & de *la Sixte*... (185);

Génération harmonique (Paris 1737), *Préface*: ...cette Basse fondamentale, l'unique Boussole de l'Oreille, ce guide invisible du Musicien, qui l'a toujours conduit dans toutes ses productions, sans qu'il s'en soit encore apperçû... (f. * iij);
Code de musique pratique (Paris 1760): La Basse fondamentale doit guider en tout le Compositeur; elle ordonne également & de l'harmonie & de la mélodie... (81).

*

Exkurs: Mit der wohl von ihm neugebildeten Prägung basse fondamentale zielt Rameau auf eine Baßstimme, die nur aus Grundtönen (sons fondamentaux) besteht, so daß die Zusammenstellung keine „Tautologie" ist (wie es Eggebrecht [2]1968, 69, Anm. 4, annimmt); das Adjektiv fondamentale modifiziert hingegen den spezifischen Sinn von basse in Richtung auf eine theoretisch gedachte Baßstimme aus Grundtönen.
Die Begriffsbildung begegnet allerdings im Dtsch. früher und in anderem Kontext. M. Praetorius bezieht den Ausdruck „FundamentBaß" auf die unterste Baßstimme eines Werkes im Gegensatz zu einer zweiten Baßstimme, die eine Quinte höher ausgeführt wird:
Vnd dieweil endlich der Baß, also, das Fundament aller Stimmen, an allen örthen vnnd enden, bevorab, wenn die Chor in der Kirchen weit vor einander vnterschiedlich angestellet, viel mehr vnd eigendlicher, als die andere Stimmen gehöret werden muß. Denn wenn der eine Baß in der *Quint*... Vber den rechten FundamentBaß, welcher an einem andern weit abgelegenen Ort nicht kan durchaus an allen örthern gleich starck gehöret werden, stehet, so gibt es gar eine vnliebliche *Harmony*: Dieweil alsdann der *Tenor* oder *Cantus*, welcher sonsten mit dem rechten FundamentBaß in einer *Octaven* steht, vber diesem mittel Baß in einer *Quart* oder *Vndecima* sehr *disponiret*, oder gar einen vnebenen Laut von sich gibt... (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 92).

*

Rameaus Ausdruck wird schon kurz nach seiner Prägung auch außerhalb Frankreichs übernommen (vgl. A. Löfgrön, *Diss. musica, de basso fundamentali*, Uppsala 1728), löst aber erst seit Mitte des 18. Jh. die Bildung analoger Wendungen in anderen Sprachen aus. So spricht Chr. Nichelmann (*Die Melodie nach ihrem Wesen*, Danzig 1755) mit Bezug auf Rameaus Theorie der basse fondamentale von der „Original-Fortschreitung des Grundklanges" (19), der „Fortsetzung eines Grund-Tones" (46), dem „Fortgang eines Grund-Tones" und dem „Fortgang des Fundamental-Tons" (79), während Fr. W. Marpurgs Übersetzung von J. le Rond d'Alemberts *Eléments de musique*... (Paris 1752) den französischen Ausdruck schlicht mit „Grundbaß" wiedergibt (*Systematische Einl. in d. Mus. Setzkunst, nach d. Lehrsätzen d. Herrn Rameau*, Lpz. 1757, 82 ff.). J. Ph. Kirnberger zieht sowohl „Grundbaß" (*Die wahren Grundsätze zum Gebrauch d. Harmonie*, Bln 1773, 6 f.) als auch „Fundamentalbaß" (*Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* I, Bln 1776, 248) heran, wählt aber letztere Bezeichnung als Stichwort seines Artikels in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste*, Bd. I (Lpz. 1771, 410 b f.).
Im Engl. verwendet wohl erstmals Pepusch Rameaus Prägung, deren Bedeutung offenkundig gegen Ende des 18. Jh. unterschiedlich aufgefaßt wird:

J. Chr. Pepusch, *A short treatise on harmony* (London [2]1731): As those Melodies are most agreeable that go least by Leaps, and most by Degrees; and as the *Fundamental Bass* being only made use of, would occasion many Leaps in its Melody, we may therefore, to remedy that, use other Notes for Basses, which are then call'd *Suppos'd Basses* (8);
K. Fr. Baumgarten, *Treatise on music* (unveröff. Ms., Ende 18. Jh.; London, British Museum, Add. Ms. 36681): What is meant by a fundamental bass? There are as many opinions as there are authors... by the fundamental bass, some understand general bass (thorough bass) others double bass or organ (violine) others the originale chord before inversion, others bass continuo others the ground bass – others the bass that contains those chords, which contain those notes, which by retardation compose those discords – (this has always been my opinion)... (o. S.).

Im Ital. sprechen Autoren von basso fondamentale, verbinden den Ausdruck aber vereinzelt (wie Vallotti) mit Rameaus Verständnis von son fondamental:

Fr. A. Vallotti, *Della scienza teorica, e pratica de la moderna musica* I (Padua 1779): Basso fondamentale. All' accordo solamente di 3.a maggiore si restringe il B. F. di Mr. Rameau, atteso che tutto s'appoggia alla risonanza della corda sonora, che di sua natura da il modo maggiore, la nostra *Base* pel contrario, si stende a qualunque accordo di 3.a maggiore, o di 3.a minore: consonante o dissonante, non solo per dissonanza aggiunta, ma dissonante anche per se stesso, come sono quelli di 5.a eccedente, o 5.a minore di qualunque specie (XVI);
L. A. Sabbatini, *La vera idea delle mus. numeriche segnature* (Venedig 1799): *Basso fondamentale* finalmente suol dirsi quello che forma *Base*, ossia il vero Fondamento della più perfetta Armonìa, il quale, benchè non sempre si trovi espresso nell'Armonica Composizione, dev' esser però sempre presente nella mente dell'esperto Compositore, a suo regolamento per distribuire le Parti, che l'Armonìa compongono (V).

Die häufig ungenaue Rezeption von Rameaus Konzept im Ital. nimmt P. J. Roussier zum Anlaß, die dortige Begriffsverwendung zu kritisieren:

Lettre aux auteurs de ce journal, sur l'acception des mots basse fondamentale dans le sens des Italiens & dans le sens de Rameau (Journal Encyclopédique ou universal, 1. 9. 1783): C'est en effet ce que les Italiens appellent *basse fondamentale*, pour distinguer cette partie des basses supérieures qu'ils ont pu employer dans une piece de musique... Leur basse fondamentale n'est donc que la basse la plus grave de toute la composition musicale. Mais ce n'est pas là ce que Rameau, dans son ingénieux systême, a appellé basse fondamentale (331).

Rameaus Prägung beeinflußte im 19. und 20. Jh. die Terminologie der Harmonielehre insbesondere Wiener Provenienz. Sechter (und im Anschluß daran Schönberg) bezieht sich (wohl vermittelt durch Kirnberger) auf die Theorie der Basse fondamentale

mit den Ausdrücken Fundamentalschritte, Fundamentalwege sowie Fundamentalfortschreitungen und ergänzt Rameaus Konzept durch die Einführung von Schein- oder Zwischenfundamenten:

S. Sechter, *Die Grundsätze d. mus. Kompos.* I (Lpz. 1853): Dem Schlussfall müssen auch die Schritte nachgebildet werden, die mit dem Fundamente eine Stufe zu steigen scheinen. Um zum Beispiel den Schritt vom Dreiklang der 1ten zu jenem der 2ten Stufe naturgemäss zu machen, muss dazwischen der Septaccord der 6ten Stufe entweder wirklich gemacht oder hinein gedacht werden (18);
Die Eigenschaften einer Fundamentalfortschreitung sind:
1. Dass wenigstens ein gemeinschaftlicher Ton bei zwei nach einander folgenden Accorden sei...
2. ...dass die Dissonanzen... gehörig vorbereitet und aufgelöset werden können... (26 f.);
Die scheinbaren Schritte des Fundamentes um eine Stufe aufwärts hängen bekanntlich von einem Zwischenfundamente ab, welches die Quint des folgenden Fundamentes ist (143);
A. Schönberg, *Harmonielehre* (Wien [1911] [3]1921): Die Verbindung einzelner Akkorde hat ein häufiges Liegenbleiben der andern Hauptstimme, des Basses, zur Folge. Und auch die Fundamentfolgen sind nicht immer derart, daß eine wirklich gute harmonische Wirkung entsteht... Wir haben schon früher erkannt, daß der stärkste Schritt des Fundaments der Quartenschritt aufwärts ist... (135).

In einem allgemeineren Verständnis sind auch solche Progressionen fundamental, die die Tonart durch eine Kadenz definieren:

H. Rietsch, *Die Grundlagen d. Tonkunst* (Lpz. [1907] [2]1918): So nennen wir derartige Baßfortschreitungen z. B. für unsere Grundformel I IV V I... Fundamentalschritte (48).

Lit.: M. Shirlaw, The Theory of Harmony, London 1917; F. T. Arnold, The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass, London 1931; H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [Mainz] Abh. d. Geistes- u. Sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10, Wiesbaden [2]1968, besonders 62–70; E. Jacobi, Die Entwicklung d. Musiktheorie in England nach d. Zeit von Jean-Philippe Rameau, Straßburg 1960; R. Dammann, Der Musikbegriff im dtsch. Barock, Köln 1967; C. Dahlhaus, Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität, Kassel 1968; B. Rivera, The Isagoge (1581) of Johannes Avianius. An Early Formulation of Triadic Theory, Journal of Music Theory XXII, 1978; ders., The Seventeenth-Cent. Theory of Triadic Generation and Invertibility and its Application in Contemporaneous Rules of Compos., Music Theory Spectrum VI, 1984; ders., German Music Theory in the Early 17th Cent. The Treatises of Johannes Lippius, Rochester, N. Y. 1995; F. A. Gallo, Die Notationslehre im 14. u. 15. Jh., in: Die mittelalterliche Lehre von d. Mehrstimmigkeit, Gesch. d. Musiktheorie V, Darmstadt 1984; Kl.-J. Sachs, Die Contrapunctus-Lehre im 14. u. 15. Jh., ibid.; ders., Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990; R. Wason, Viennese Harmonic Theory from Albrechtsberger to Schenker and Schoenberg, Ann Arbor 1985; J. Lester, Between Modes and Keys. German Theory 1592–1802, New York 1989; ders., Compos. Theory in the Eighteenth Cent., Cambridge, Mass. 1992; Th. Christensen, Rameau and Mus. Thought in the Enlightenment, Cambridge 1993; The Cambridge History of Western Music Theory, hg. von dems., Cambridge 2002; D. Cohen, Metaphysics, Ideology, Discipline: Consonance, Dissonance, and the Foundations of Western Polyphony, Theoria VII, 1993; W. Braun, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh., Bd. II, Gesch. d. Musiktheorie VIII/2, Darmstadt 1994; Keyboard Music Before 1700, hg. von A. Silbiger, New York 1995; S. Ehrmann-Herfort, Th. Seedorf, Art. Stimmengattungen, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998; R. Herissone, Music Theory in Seventeenth-Cent. England, Oxford 2000.

Übers.: Markus Bandur, Freiburg i. Br.

Thomas Christensen, Chicago 2004

Funktionale Musik

dtsch. ‚zweckgebundene' Musik, in Übernahme von lat. functio, Verrichtung, Geltung, Wert; engl. functional music; franz. musique fonctionnelle; ital. funzionale wird gelegentlich unter soziologischem Aspekt im Blick auf Musik allgemein, jedoch nicht speziell für Arbeits- oder Kaufhausmusik verwendet und scheint als Attribut zum Wort musica nicht zu einem festen Begriff der Musikforschung geworden zu sein.
Funktion wird in voneinander abweichenden Bedeutungen als soziologischer, politischer und mathematisch-naturwissenschaftlicher Begriff sowie allgemein zur Bezeichnung systemimmanenter Verhältnisse bzw. Abhängigkeiten verwendet (vgl. hierzu die Art. *function* u. *functional*, in: *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ^{2}1989, Bd. VI, 262 c–264 b; ferner R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure. Towards the Codification of Theory and Research*, Glencoe, Illinois 1949, S. 22 f.). Die vorliegende Monographie behandelt allein den Begriff funktionale Musik, wie er in Übertragung des um 1946 im Engl. gebildeten Ausdrucks functional music als soziologische Kategorie für zweckgebundene Musik begegnet. Der seit Ende des 19. Jh. in der Tonsatzlehre gebräuchliche Terminus Funktion, mit dem harmonische Sachverhalte als Systemzusammenhang gekennzeichnet werden, berührt sich in der Regel nicht mit der soziologischen Bedeutung des Begriffs funktionale Musik und bleibt daher ausgeschlossen.

I. Mit dem Wort Funktion sowie mit dem etwa seit Mitte der 1940er Jahre geläufig gewordenen Begriff funktionale Musik als MUSIKSOZIOLOGISCHE KATEGORIE wird die Bindung von Musik an eindeutig bestimmbare ökonomisch bzw. gesellschaftlich bedingte außermus. Zwecke gekennzeichnet.
(1) Im engeren Sinne dient funktionale Musik als BEZEICHNUNG FÜR HINTERGRUNDMUSIK wie Arbeits- oder Kaufhausmusik.
(2) Im weiteren Sinne dient funktionale Musik als KLASSIFIKATION FÜR JEDE AN KONKRETE GESELLSCHAFTLICHE ZWECKE GEBUNDENE KOMPOSITIONSART wie beispielsweise Tanz- oder Marschmusik.

II. Im Unterschied zur traditionellen Musikästhetik werden durch die GEGENÜBERSTELLUNG ZUM BEGRIFF AUTONOME MUSIK Kompositionsarten nicht primär nach ästhetischen Gesichtspunkten, sondern hinsichtlich ihrer sozialgeschichtlichen Bedingungen unterschieden.

I. Mit dem Wort Funktion sowie mit dem etwa seit Mitte der 1940er Jahre geläufig gewordenen Begriff funktionale Musik als MUSIKSOZIOLOGISCHE KATEGORIE wird die Bindung von Musik an eindeutig bestimmbare ökonomisch bzw. gesellschaftlich bedingte außermus. Zwecke gekennzeichnet.
In weit gefaßter Bedeutung wird von Funktion im Blick auf Musik schlechthin gesprochen:

R. S. Hoffmann, *Die Grenzen d. Komponierbaren* (Der Merker II, 1910/11): Zweifellos ist Musik eine Funktion des Lebens. Überall wo Leben ist, kann Musik werden... Jedes unbedeutendste und lächerlichste Vorkommnis kann Anlaß sein für Kunst. Muß es, darf es darum auch ihr Inhalt sein? (899);
H. Eisler, *Die Erbauer einer neuen Musikkultur* (Typoskript eines vermutlich am 1.12.1931 gehaltenen Vortrags): Wir müssen hier einen neuen Begriff in unsere Betrachtung einführen, nämlich den Begriff der Funktion der Musik, worunter wir von nun an den gesellschaftlichen Zweck des Musizierens verstehen wollen (*Musik u. Politik. Schriften 1924–1948*, hg. von G. Mayer, München 1973, 142);
A. Schering, Art. *Musik*, in: *Hwb. d. Soziologie*, hg. von A. Vierkandt (Stuttgart 1931): Eine Soziologie der Musik würde erstens... die geschichtlichen Tatsachen ins Auge zu fassen haben, an denen sie zur Erscheinung gekommen ist, derart etwa, daß sie zunächst... auf die Funktionen der Musik im allgemeinen hinweist, dann... die sozialen Bindungen selbst betrachtet und schließlich... auf das Verhältnis dieser zum menschlichen Gemeinschaftswesen überhaupt eingeht (394 f.); vgl. hierzu P. Wicke, *Funktion u. Wertform. Versuch zu einer marxistischen Ästhetik d. Musik*, Beitr. zur Musikwiss. XXIV, 1982, 83–102.

Es können aber auch nur Musikarten gemeint sein, wo eindeutig bestimmbare Beziehungen zwischen kompositorischer Machart und gesellschaftlichem Zweck bestehen. Th. W. Adorno charakterisiert mit Funktion bzw. funktionell ein Merkmal sogenannter leichter Musik hinsichtlich ihrer Form:

Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik (Zs. für Sozialforschung I, 1932): An Stelle technologischer Analyse hätte ein Aufweis der wenigen, regressiv festgehaltenen und offenbar archaisch-symbolischen T y p e n zu treten, mit denen die Vulgärmusik haushält... Es käme aber gerade hier, wo die Invarianten offen zutage liegen, weit weniger darauf an, sie herauszupräparieren, als sie funktionell zu deuten; zu zeigen, daß das Gleiche, die identischen Triebstrukturen, denen die leichte Musik sich anpaßt, jeweils nach dem Stande des gesellschaftlichen Prozesses völlig verschiedene Bedeutungen annimmt...; und es wären im Zusammenhang mit dem Funktionswechsel auch die Formveränderungen aller Arten leichter Musik zu studieren (371 f.).

Ähnlich umschreibt Adorno mit Funktion auch bei vorklassischer Musik deren kompositorische Machart in Verbindung mit ihrem Unterhaltungscharakter:

Zweite Nachtmusik (unveröff. Ms., 1937): Die vor-

klassische Musik soll die Zeit totschlagen; sie ist ‚Divertimento' und ihre Unterhaltungsfunktion, sozial determiniert, erscheint technisch als Angst der Musik vorm Verlauf der linearen Zeit. Mit dieser konkurriert sie; es ist ihre verzweifelte Anstrengung, lange zu währen, während ihre Mittel, harmonisch kaum mehr als die Kadenz, sie in jedem Augenblick zwingen möchten zu verstummen, als wäre die Zeit überstark (Gesammelte Schriften XVIII, hg. von R. Tiedemann u. Kl. Schultz, Ffm. 1984, 51).

Als Bezeichnung speziell für Arbeitsmusik oder für Musik zu therapeutischen Zwecken begegnet seit Mitte der 1940er Jahre im Engl. der Begriff functional music, wobei die Verwendung von functional in diesem speziellen Kontext schon geläufig zu sein scheint (vgl. beispielsweise W. van de Wall, *Functional Use of Music in Industry and Therapy*, Proceedings of the Music Teachers National Association XXXVIII, 1944, 147–153 oder anon., *Functional Aspects of Music. In Recreation, Industry and Hospitals*, Music Educators Journal XXXI, Nr. 6, 1945, 48). W. D. Allen veröffentlicht 1946 einen *Report of the Committee on Functional Music* (Proceedings of the Music Teachers National Association XL, 1946), der von der Rolle von Musik in psychatrischen Kliniken ausgeht (448), ferner aber sich auch auf Kirchenmusik (ibid.) und Militärmusik (452) bezieht. Bei anderen Autoren wird functional music nur im Blick auf Arbeitsmusik oder Musik zu therapeutischen Zwecken näher bestimmt. D. Soibelman weist im Index ihrer Schrift über *Therapeutic and industrial Uses of Music. A Review of the Lit.* (New York 1948) unter dem Stichwort functional music auf Stellen hin, wo sie von „use of music", „industrial music", „music in medicine", „functional applications of music", „types of music for practical use" oder „therapeutic music" spricht (62, 85 ff. u. 210 f.)

Im folgenden wird der Begriff in dieser bestimmten Bedeutung in anderen Sprachen übernommen:

J. Descotes, *La musique fonctionelle* (Polyphonie, Nr. 7/8, 1951): Travailler en musique, il y a de quoi séduire. Et de fait, l'idée, sinon la chose, connaît un succès certain auprès du public. Depuis quelques mois en France, depuis quelques années dans les pays anglo-saxons, techniciens, industriels, psychologues, musiciens, gens de radio et journalistes, utilisent, étudient, produisent, commentent la musique fonctionnelle (71); ein bei Descotes (94) angegebener Aufsatz gleichen Titels von M. Hourlier aus dem Jahre 1949 ist nicht auffindbar;

A. Silbermann, *Wovon lebt d. Musik. Die Prinzipien d. Musiksoziologie* (Regensburg 1957): In dieser Hinsicht [auf Hörertypen] sei... auf Spezialforschungen verwiesen, die in Bezug auf „funktionelle Musik", auf „therapeutische Musik"... und „Musik bei der Arbeit"... gemacht worden sind (198).

W. Braun und H. Kühn differenzieren zwischen funktionaler und funktioneller Musik, wobei auch diese Unterscheidung sich nur auf Musik bezieht, die für „bestimmte gesellschaftliche Veranstaltungen" oder im Blick auf „bestimmte Wirkungen" komponiert ist:

Musik im Hintergrund. Zur Erkenntnis eines umstrittenen Phänomens (NZfM CXXXIII, 1972): Im allgemeinen Sprachgebrauch gelten „funktional" und „funktionell" teils als identische, teils als unterschiedene Begriffe, wobei dann „funktional" auf die Leistung (durch sie bedingt), „funktionell" auf das Ergebnis der Tätigkeit (im Sinn von „wirksam") bezogen wird. „Funktionale Musik" wäre demnach durch bestimmte gesellschaftliche Veranstaltungen „bedingt" (motiviert), „Funktionelle Musik" dagegen soll bestimmte Wirkungen haben (623 a f.).

Im Rahmen grundsätzlicher Auffassungen zur Musikkultur unter soziologischem Aspekt begegnen seit Ende der 1950er Jahre Verknüpfungen der Worte Funktion und Musik, die eine weiter gefaßte Bedeutung des Begriffs funktionale Musik vorwegnehmen. K. Stockhausen nennt I. Strawinskys Kompositionen „weitgehend ‚Funktionsmusik': fürs Ballett, für eine Theatertruppe, für die Oper, fürs Sinfonieorchester (mit Chor), für die Kirche" (*Musik in Funktion*, Melos XXIV, 1957, 249). Er sieht sie als Beispiel einer Musik, die sich hinsichtlich ihres gesellschaftlichen Zwecks „*bestehenden* Funktionskreisen anpaßte", weswegen für ihn eine „wirklich Neue Musik diejenige sein wird, die den existierenden neuen soziologischen Bedingungen funktionell entspricht" (250 f.).

Adorno bezeichnet als „Funktionsmusik" bzw. „funktionierende Musik" eine generelle Vereinnahmung jeglicher Musik in industriellen Massengesellschaften, was er zwar unter anderem anhand industrieller Produktionsmechanismen konkretisiert, nicht aber speziell von den dort verwendeten Hintergrundmusikarten ableitet:

Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): Man kann die Funktion von Musik im Zeitbewußtsein einer vom Konkretismus ergriffenen Menschheit schwerlich abstrakt genug sich vorstellen. Die Form der Arbeit in der industriellen Massenproduktion ist virtuell die der Wiederholung des Immergleichen: der Idee nach geschieht überhaupt nichts Neues...

Insofern ist die Funktion der Musik heute von der in ihrer Selbstverständlichkeit nicht minder rätselhaften des Sports gar nicht so verschieden... Das trügerische Moment auch der großen Musik, die Autarkie einer von Gegenständlichkeit und Praxis abgespaltenen Innerlichkeit, ...ist in der Funktionsmusik rückhaltlos der Ideologie übereignet (60 f.);

Die Idee großer Musik, durch ihr Gefüge das Bild der Fülle von Zeit, der seligen Dauer... zu entwerfen, wird von der Funktionsmusik parodiert... Indem sie den chronometrischen Schlag kopiert, schlägt sie... die Zeit tot (59);

Das Wir, das in aller mehrstimmigen Musik als Apriori ihres eigenen Sinnes gesetzt ist, die kollektive Objektivität der Sache selbst, wird zum Mittel des Kunden-

fangs. Wie Kinder dorthin laufen, wo etwas passiert, so wollen die regredierenden Typen hinter der Musik herlaufen... Musik als soziale Funktion ist dem Nepp verwandt, schwindelhaftes Versprechen von Glück, das anstelle des Glücks selber sich installiert. Noch in der Regression aufs Unbewußte gewährt die funktionierende Musik dem Es, an das sie sich wendet, bloße Ersatzbefriedigung (56);
Als eine Quelle gesellschaftlich falschen Bewußtseins ist die funktionierende Musik, ohne Absicht der Planenden und ohne Ahnung der Konsumierenden, in den sozialen Konflikt verflochten (65).

Erst durch die umfassende Bedeutung, die dem Begriff der Funktion aus soziologischer Sicht, wie hier bei Stockhausen und Adorno sowie später im Anschluß an die Protestbewegung von 1968, zukommt, hat möglicherweise auch der Begriff funktionale Musik eine bis ins Grundsätzliche erweiterte Bedeutung erhalten. Hierbei dient Funktion bzw. funktional als soziologische Kategorie zur Wesensbestimmung von Musik schlechthin oder aber als Klassifikation in Gegenüberstellung zu autonom (vgl. unten, II.):

K. Boehmer, *Adorno, Musik, Gesellschaft*, in: *Die neue Linke nach Adorno*, hg. von W. F. Schoeller (München 1969): Bei Adorno scheint es gar oft, als ob die Analyse der gesellschaftlichen Implikationen bürgerlicher Kunstmusik die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion vergessen machen wolle (124);
W. Braun u. H. Kühn, *op. cit.*: Da keine menschliche Handlung isoliert entsteht und verläuft, sondern jede menschliche Tätigkeit Ursachen (Motivationen) und Folgen (zufällige oder kalkulierte) hat, läßt sich letzten Endes jede Art von Musik als „funktional" begreifen (623 a);
C. Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik* (NZfM CXXXIII, 1972): Apologeten einer politisch funktionalen Musik berufen sich manchmal... auf ältere Epochen der Musikgeschichte: Wenn im 16. und 17. Jahrhundert, vor der Entstehung der bürgerlichen Konzertmusik als autonomer Kunst, eine funktionale Musik von Rang möglich war, so müsse sie auch in einem nachbürgerlichen Zeitalter wieder möglich werden. In der musikalischen Weltgeschichte, wie sie sich in utopischen Entwürfen abzeichnet, erscheint die Spaltung in funktionale und autonome Musik als unglückliche Episode (4 a).

Häufiger wird der Begriff funktionale Musik als spezielle Bezeichnung für Hintergrundmusik gleichermaßen wie als weiterreichende Klassifikation oder Wesensbestimmung von Musik verwendet. H. H. Eggebrecht sieht hierin eine terminologische Unschärfe, derzufolge nicht genau genug zwischen funktionaler Musik und Funktion von Musik unterschieden wird:

Funktionale Musik (AfMw XXX, 1973): Daß der Funktionsbegriff im Begriff funktionale Musik nicht eo ipso ein spezifisch sozialer (sozialgeschichtlicher oder soziologischer) Begriff ist, sei betont. Um die ‚sozialen Kriterien' funktionaler Musik in den Begriff zu rücken, bedarf es der Frage nach den Funktionen des Funktionalen (den Metafunktionen), der Frage z. B. nach der Funktion der Arbeit und Arbeitsmusik, der Werbung und Werbemusik, der Unterhaltung und Unterhaltungsmusik in einem sozialen System. Der soziologische Funktionsbegriff umfaßt jedoch als ‚Hinterfragungsbegriff' die funktionale und die nichtfunktionale Musik in gleicher Weise: auch das als funktionslos Begriffene fungiert gesellschaftlich. Darin wird vollends deutlich, daß der Funktionsbegriff im Begriff funktionale Musik und der soziologische Begriff der Funktion trotz aller Interdependenz auf verschiedenen Ebenen stehen (4).

(1) Im engeren Sinne dient funktionale Musik als BEZEICHNUNG FÜR HINTERGRUNDMUSIK wie Arbeits- oder Kaufhausmusik. In der Verbindung zweier Sphären – Arbeit und Kunst –, die herkömmlicherweise getrennt voneinander gesehen werden, erblickt J. Descotes das Paradoxe und zugleich Spezifische, welches im Kompositum musique fonctionelle zum Ausdruck kommt:

La musique fonctionelle (Polyphonie, Nr. 7/8, 1951): La musique fonctionelle a le caractère paradoxal des innovations originales. D'un côté, la musique comme un art, limitée à son domaine esthétique, de l'autre le travail, l'usine, la machine, le côté matériel, contraignant, antipoétique de la condition humaine (71).

Das Wort fonctionelle zeigt, daß der Sinn von Hintergrundmusik in ihrer eindeutig bestimmten und zugleich dadurch begrenzten Wirkungsweise gesehen wird:

Descotes, *op. cit.*: L'étude de l'influence de la musique fonctionelle sur le rendement est donc „orientée" dès le départ vers un certain type de travaux. Ceci tient à la facilité qu'offre ces travaux répétitifs de contrôler avec précision le rendement obtenu, à leur simplicité, à leur caractère souvent peu bruyant – du moins en ce qui concerne les travaux de montage et d'assemblage – mais aussi au fait que l'on estime avant même le début de l'expérience que la musique fonctionelle doit être nécessairement plus efficace dans les travaux monotones (74);
I. Supicic, *Musique et Société. Perspectives pour une Sociologie de la Musique* (Zagreb 1971): La musique „fonctionelle" – comme on a convenu de l'appeler – trouve aujourd'hui son application à l'usine à des fins psychologiques et à des fins productives; elle peut, sciemment dosée, influer sur la productivité et le rendement de certains travaux industriels (116).

Descotes verwendet musique fonctionelle allein für den Fall, wo Musik eng verbunden ist mit der produktiven Aktivität während der Arbeit („le cas où la musique est intimement liée à l'activité productive"), nicht aber für Musik als Hintergrund zu Mahlzeiten oder Pausen:

op. cit.: Il règne sur l'acceptation même de l'expression musique fonctionnelle une certaine confusion. On a groupé sous cette appellation toute diffusion de musique dans le cadre de l'entreprise: musique diffusée avant et après le travail, pendant le travail, le repas, les pauses. Hétérogénéité regrettable, car ces différentes

applications posent du point de vue psychologique des problèmes radicalement différents qu'on ne gagne pas à vouloir traiter ensemble. Sans nier l'intérêt des autres applications de la musique à l'industrie, nous n'envisagerons donc ici que le cas où la musique est intimement liée à l'activité productive. Dans cet article, musique fonctionnelle = musique diffusée pendant le travail (72, Anm.).

Dennoch ist damit nicht unbedingt Musik, die in ihrer Machart eigens für diesen Zweck komponiert wird, gekennzeichnet, sondern ebenso solche, die als besonders geeignet für die Animierung der Arbeitskraft angesehen wird, auch wenn sie ursprünglich einem anderen Kontext entstammt. Hierbei werden aber nur Musikarten in Betracht gezogen, die den jeweiligen Hörgewohnheiten der Arbeitenden entsprechen, ohne deren Produktivität durch Ablenkung einzuschränken; somit sind mit dem Begriff funktionelle Musik Auswahlkriterien gekennzeichnet, die auf einen unmittelbaren oder mittelbaren Bezug zwischen kompositorischer Machart und ihrer ökonomischen Nutzbarkeit verweisen können. A. Silbermann schließt dabei auch Musik zu Situationen ein, die das Umfeld industrieller Arbeit bilden:

Wovon lebt d. Musik (Regensburg 1957): Bei letzterer [der Arbeitsmusik] wurde... festgestellt, daß die Hörer der Arbeiterklasse nach Musik verlangen, die ihrer Beschäftigung entspricht, und Spezialisten haben, basiert auf behavioristische Erfahrungen, „funktionelle Musik" so klassifiziert, daß sie sie in populäre und familiäre Musik von Strauß bis hawaiianische Melodien für die Stunden des Tages, an denen der Arbeiter am müdesten ist; Ouvertüren zu Beginn des Arbeitstages; Varietémusik zu Mahlzeiten; Militär- und religiöse Musik zu besonderen Gelegenheiten, usw., einteilen (198).

K. Blaukopf nennt ein weiteres Merkmal der mit dem Wort funktionell bestimmten Wirkungsweisen von Hintergrundmusik, indem er „Funktionelle Musik" dem Bereich elektrotechnischer Darbietung, d. h. allein durch Lautsprecher vollzogener Wiedergabe zuordnet und somit vom Bereich der Konzertveranstaltungen abgrenzt (*Beethovens Erben in d. Mediamorphose. Kultur- u. Medienpolitik für d. elektronische Ära*, Heiden 1989, 7 f.); dies kann allerdings nicht bedeuten, daß jede durch Lautsprecher wiedergegebene Musik als funktionelle Musik gelten kann.

Im Dtsch. wird zur Charakterisierung von Musik der genannten Art mit eindeutig bestimmten und zugleich beschränkten Wirkungsweisen entweder, vermutlich in Übernahme der franz. Bezeichnung, von funktioneller Musik oder aber von funktionaler Musik im engeren Sinne gesprochen:

H. H. Eggebrecht, *Funktionale Musik* (AfMw XXX, 1973): Funktionale Musik ist... ihrem Begriff nach jene Musik, als deren Wesentlichkeitsmerkmal es gilt, daß sie auf eine bestimmte Funktion... bezogen ist: Musik, deren Produktion bzw. Reproduktion sich versteht und zu verstehen ist wesentlich in intendierter Abhängigkeit von einem konkreten Zweck, in Erfüllung einer Verrichtung (lat. functio). So ist z. B. die sogenannte Arbeitsmusik (programmierte Hintergrundmusik am Arbeitsplatz) funktionale Musik: sie ist zu begreifen primär seitens ihrer Funktion, nämlich – als Industrie-Arbeitsmusik – seitens der Bestimmung, „Produktivität, Leistungsfähigkeit und Moral der Arbeitnehmer zu verbessern" (4);

A. Riethmüller, *Das Tonsignet. Versuch einer Bestimmung seiner Eigenschaften u. Aufgaben* (ibid.): Der Mensch von heute wird überflutet mit funktionaler, das heißt eindeutig und konkret auf bestimmte Zwecke bezogener Musik. Die reinste Ausprägung der funktionalen Musik dürfte gegenwärtig in der Arbeitsplatz- und Kaufhausmusik zu sehen sein, bei der die konkrete Zwecksetzung in der Optimierung des „Arbeitsklimas" beziehungsweise in der Hebung der „Arbeitsmoral" und in der Förderung des Warenabsatzes liegt (69);

R. Dollase, M. Rüsenberg u. H. J. Stollenwerk, *Das Jazzpublikum. Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit* (Mainz 1978): Musik – zunächst nur eine Folge von Schallwellen, dann durch Konditionierung mit Bedeutung verbunden – kann nun ihrerseits das Erleben von Kontexten und Situationen beeinflussen. In der „FuMus" („funktionelle Musik") wird diese Eigenschaft meist kommerziell genutzt (z. B. in Warenhäusern) (40).

Die zeitweilig beherrschende Marktstellung der zur Produktion von Hintergrundmusik 1934 in den USA gegründeten Firma *Muzak* führt gelegentlich zum synonymen Gebrauch des Firmennamens mit der Bezeichnung funktionelle Musik. So wird im *Sachlexikon Popularmusik* von W. Ziegenrücker u. P. Wicke (Mainz 1987) unter dem Stichwort *funktionelle Musik* auf die unter dem Stichwort *Muzak* gegebene Definition weiterverwiesen:

...eine 1934 in den USA gegründete Firma, die sich auf die Herstellung und den Vertrieb von Hintergrundmusik, sogenannter *funktioneller Musik* spezialisiert hat. Sie versorgt heute rund 60000 Abnehmer in 21 Ländern mit Musikprogrammen für Büros, Arbeitshallen, Geschäfte, Schulen, Hotels und Flughäfen und erreicht damit nach eigenen Angaben mehr als 65 Millionen Menschen täglich... Das hat den Namen Muzak zum Synonym für funktionelle Musik werden lassen, auch wenn inzwischen eine ganze Reihe weiterer Unternehmen dieser Art entstanden sind (258 b).

(2) Im weiteren Sinne dient funktionale Musik als KLASSIFIKATION FÜR JEDE AN KONKRETE GESELLSCHAFTLICHE ZWECKE GEBUNDENE KOMPOSITIONSART wie beispielsweise Tanz- oder Marschmusik. Der Begriff schließt somit auch historisch weiter zurückliegende Musikarten mit ein. Er wird in dieser Bedeutung gelegentlich als Äquivalent oder Ersatz für die ältere Bezeichnung Gebrauchsmusik (→ *Gebrauchsmusik* IV. (3)) verwendet. Th. W. Adorno konkretisiert das Wort Funktion durch das Wort Gebrauch im Blick auf Jazzmusik:

Pseud. H. Rottweiler, *Über Jazz* (Zs. für Sozial-

forschung V, *1936*): Der Jazzklang selber... bestimmt sich... nicht durch ein bestimmtes auffälliges Instrument, sondern funktionell: durch die Möglichkeit, das Starre vibrieren zu lassen, oder allgemeiner durch die Möglichkeit der Herstellung von Interferenzen zwischen Starrem und Ausbrechendem. Das Vibrato selber ist Interferenzerscheinung im genauen physikalischen Sinn, und das physikalische Modell taugt wohl zur Darstellung des historisch-gesellschaftlichen Phänomens Jazz.
...so darf der technologische Tatbestand der Funktion als Chiffre eines gesellschaftlichen verstanden werden: die Gattung wird von der Funktion beherrscht und nicht von einem autonomen Formgesetz. Als Tanzmusik scheint sie zum Gebrauch selber sich zu bekennen (236 f.).

Adorno wendet hier allerdings den Begriff funktionell auch auf immanente Zusammenhänge des mus. Materials, die eigentlich eher unter dem Begriff autonom zu fassen wären, an. Dadurch kann er Jazzmusik nicht nur hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Rolle, sondern auch hinsichtlich ihrer Materialebene insgesamt unter dem soziologischen Aspekt der Funktion bzw. des Gebrauchs verstehen und somit vom Begriff autonom abgrenzen (vgl. hierzu unten, II.).
Ähnlich bezieht sich bei C. Dahlhaus, und zwar im Blick auf Musik des 19. Jh., die Gleichsetzung von funktionaler Musik mit Gebrauchsmusik offenbar nicht allein auf die Verwendung von Musikstücken, sondern schließt deren kompositorische Machart mit ein und damit eine Beurteilung nach „ästhetischen Kriterien" aus:

Über d. „mittlere Musik" d. 19. Jh., in: *Das Triviale in Lit., Musik u. Bildender Kunst*, hg. von H. de la Motte-Haber (Ffm. 1972): Die „mittlere Musik" des 19. Jahrhunderts ist, nicht anders als die von der autonomen Kunst abgespaltene Gebrauchsmusik, ein Phänomen des Zeitalters der Ästhetik; sie bildet gleichsam den dunklen Schatten der autonomen Werke. Verfehlt wäre es jedoch, sie umstandslos als Gebrauchsmusik zu etikettieren und sie dadurch vor dem Zugriff der ästhetischen Kriterien, die zwar für autonome, aber nicht für funktionale Musik gelten, zu schützen (132).

E. Thiel benennt mit Gebrauchsmusik ein grundsätzliches Anliegen jeglicher konkret erklingenden Musik, das für ihn nur graduell unterscheidbar ist und in diesem Sinne durch den neueren Begriff funktionelle Musik ebenso bezeichnet wird:

Sachwörterbuch d. Musik (Stuttgart [1962] [4]1984): *Gebrauchsmusik*, im 20. Jh. eingeführter Begriff für eine innerhalb eines Lebenszusammenhangs zweckbestimmte Musik im Gegensatz zur... absoluten Musik, die gegen jeden äußeren Einfluß immun sei, isoliert, transzendent, entrückt in eine übermusikalische Sphäre. Mit diesen Grenzen ist jede wortgebundene Vokalmusik und die an ein bestimmtes Instrument gebundene Musik als Gebrauchsmusik zu werten... Je deutlicher und je weniger verwechselbar die Bestimmung eines Musikstückes ist, um so zutreffender ist es als Gebrauchsmusik charakterisiert... Es [das Wort Gebrauchsmusik] wurde Mitte des 20. Jh. durch die Bezeichnung... funktionelle Musik ersetzt bzw. erweitert (205 b).

Dementsprechend wird im *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus* (Kassel 1978) engl. functional music mit Gebrauchsmusik übersetzt (214 b).
Ein Grund für die Verwendung des Begriffs funktionale Musik als Ersatz für Gebrauchsmusik liegt vermutlich darin, daß letzterer wegen seiner Verwendung im Rahmen des Vokabulars der Gemeinschaftskulte in den 1920er und 1930er Jahren als ideologisch belastet gilt (→ *Gebrauchsmusik* II. (2)).
In Abhängigkeit von der jeweiligen Bewertung bestimmter Epochen oder Denkweisen kann auch funktionale Musik einen negativen Beiklang erhalten, nicht zuletzt unter dem Aspekt der politischen Funktionalisierung von Musik; hierbei wird das Wort funktional sowohl im engeren Sinne auf Musikarten mit eindeutig bestimmter Wirkungsweise als auch im weiteren Sinne auf jegliche für gesellschaftliche Zwecke vereinnahmte Musik bezogen:

C. Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik* (NZfM CXXXIII, 1972): Politisch funktionale Musik, die engagierte Lied- und Kantatenproduktion sozialistischer Länder, gerät unausweichlich in einen Zwiespalt, der für Musik, die sich einem Ziel außerhalb ihrer selbst verschreibt, seit dem späten 18. Jahrhundert charakteristisch ist: in einen Widerspruch zwischen Mittel und Zweck... Das Mittel, eine im revolutionären Zwischenstadium wirksame Musik, durchkreuzt oder gefährdet den Zweck, die musikalische Emanzipation als Konsequenz der politisch-sozialen. Verdummende, triviale Musik dient als Vehikel, um einer Zukunft näher zu kommen, in der sie überflüssig ist (3 b f.);
A. Riethmüller, *Kompos. im Dtsch. Reich um 1936* (AfMw XXXVIII, 1981): Musik in der nationalsozialistischen Feier ist im strengen Sinne ‚funktionale Musik' (244);
J. Fischer, *Evangelische Kirchenmusik im Dritten Reich. „Mus. Erneuerung" u. ästhetische Modalität d. Faschismus* (AfMw XLVI, 1989): Die Ablehnung des 19. Jahrhunderts, die Hinwendung zum 16. bis 18. Jahrhundert und die bedingungslose Funktionalisierung jeglicher Musik für die Zwecke der „Gemeinschaft" bildeten die grundlegenden Elemente der kirchenmusikalischen Erneuerung schon vor 1933, und sie werden jetzt, ohne daß es irgendwelcher dialektischer Kraftakte bzw. größerer ideologischer Korrekturmanöver bedurft hätte, in den Faschismus hineingedacht (209);
Die Einbindung in einen funktionalen Kontext und der kompositorisch fixierbare Bezug auf diesen Zusammenhang galt nicht nur als Signum eigentlich politischer Gesinnung, sondern auch als Voraussetzung der Existenzberechtigung jeglicher Musik überhaupt (205).

Gleichwohl hat sich funktionale Musik als sozialhistorische und soziologische Kategorie durchgesetzt:

C. Dahlhaus, *Analyse u. Werturteil* (Mainz 1970): Bei „Umgangsmusik", wie Heinrich Besseler sie nannte, ist es entscheidend, ob sie brauchbar oder unbrauchbar erscheint. Allerdings wäre es verfehlt, den Zweck der funktionalen Musik des 16. oder 17. Jahrhunderts, der liturgischen Musik oder der profanen Repräsentationskunst, auf Grund des verengten und abgesunkenen Begriffs von „Gebrauchsmusik" zu bestimmen, der erst im späten 18. und im 19. Jahrhundert durch die Abspaltung der autonomen von der funktionalen Musik entstanden ist (20);

J. Jiránek, *Semantische Analyse d. Musik* (AfMw XXXVII, 1980): Die Genreintonationen entwickeln sich aus funktionaler Verwendung der Musik... Man kann sie nicht aufzählen, denn sie sind unzählbar, ebenso wie auch die Möglichkeiten von funktionalem Einsatz der Musik in der menschlichen Lebensempirie unzählbar sind (also nicht nur die üblichen: Marsch, Tanz, Wiegenlieder, Klagelieder, Minnelieder, Kampflieder und Kampftänze, Arbeitslieder usw.)...
Unmittelbare Vorkommenssphäre von Genreintonationen ist die weite Domäne funktionaler, d. h. gebundener bzw. sogenannter non artifizieller Musik... (196).

Im Unterschied dazu erhält die Bezeichnung funktionale Musik bei H. H. Eggebrecht ihr Profil hauptsächlich in Gegenüberstellung zum Ausdruck autonome Musik:

Funktionale Musik (AfMw XXX, 1973): Der Begriff ‚funktionale Musik' wird hier erörtert... als Oberbegriff von Arten heutiger Musik, die nicht Kunstmusik, Kunstwerke-Musik, artifizielle, artifiziell avantgardistische oder historisch überlieferte (oder wiederbelebte) professionelle Musik sind bzw. als solche gelten und angesprochen werden, genauer: die nicht sub specie des Begriffs des Artificiums und Kunstwerks, des musikalisch Artifiziellen und Autonomen sich begreifen und zu begreifen sind: ‚Trivialmusik', Unterhaltungsmusik, Tanzmusik, Schlager, Arbeitsmusik..., Werbemusik (Tonsignets), Pop, Beat, Psychedelische Musik, E-Pop... usw. (1).

Eggebrecht grenzt deshalb die Geltung des Begriffs funktionale Musik ein „auf die Zeit, auf die sich der Begriff der ‚autonomen Musik' bezieht" (ibid., 3).
P. Wicke wiederum sieht die Charakterisierung von Pop-Musik als „funktionale Musik" ebenso wie andere dafür gewählte Benennungen wie „Trivialmusik", „Reizmusik", „Umgangsmusik" oder „Massenmusik" als unzureichende oder negative Klassifikation an, die für ihn in der Regel eine „Distanz zur Sache" offenbart (*Populäre Musik in d. Lit.*, Beitr. zur Musikwiss. XXVII, 1985, 201).

II. Im Unterschied zur traditionellen Musikästhetik werden durch die GEGENÜBERSTELLUNG ZUM BEGRIFF AUTONOME MUSIK Kompositionsarten nicht primär nach ästhetischen Gesichtspunkten, sondern hinsichtlich ihrer sozialgeschichtlichen Bedingungen unterschieden (→ *Autonome Musik* IV.). Damit geraten auch Musikarten ins Blickfeld, die von der traditionellen Musikästhetik weitgehend ausgeklammert blieben:

H. H. Eggebrecht, *Funktionale Musik* (AfMw XXX, 1973): Zu erinnern ist daran, daß der Begriff der musikalischen Autonomie entstanden ist und langhin fungierte polar zum Begriff der Heteronomie. Die Gegenüberstellung von Heteronomie und Autonomie steht in der Geschichte der Polarität von Inhalt und Form, Gehalt und Sinn. Sie operiert dabei – im Unterschied zum Begriffspaar funktionale und autonome Musik – auf der Ebene der artifiziellen Musik und im Rahmen der ausschließlich an ihr orientierten Ästhetik (7).

Autonom und funktionell bzw. Funktion im weiteren Sinne (vgl. oben, I. (2)) werden seit Beginn der 1930er Jahre als Unterscheidungskriterien zur Klassifikation von Musikarten verwendet. Häufig ist mit der Subsumierung einer Musikart, gegebenenfalls auch jeglicher Musik unter jeweils einen der beiden Begriffe zugleich ein Werturteil verbunden, wobei Zuordnung wie auch Wertung nicht immer überzeugend wirken. Th. W. Adorno sieht den Sinn einer Untersuchung der von ihm als Vulgärmusik bezeichneten sogenannten leichten Musik vorrangig darin, letztere hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Zweckbestimmtheit „funktionell zu deuten" (*Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik*, Zs. für Sozialforschung I, 1932, 372), und zwar in Abgrenzung zur Analyse sogenannter Kunstmusik:

Die technologische Betrachtung im Sinne der Kunstmusik vermag wenig zutage zu fördern, da es gerade die Vulgärmusik charakterisiert, daß sie eine autonome Technologie nicht ausbildete, um als Ware den Anforderungen des Konsums prompt genügen zu können (371).

Dementsprechend unterscheidet Adorno auch zwei Verhaltensweisen der Rezeption:

Über Jazz. Oxforder Nachträge (unveröff. Ms., 1937): Die Ausübung der Funktion des Jazz, als einer konstitutiv unbewußten, wird dadurch möglich, daß er gemeinhin nicht in voller Aktualität aufgefaßt wird, sondern als Begleitung zum Tanz oder als Hintergrund zum Gespräch. Er erhebt nicht den Anspruch einer synthetischen Einheit der Apperzeption, wie sie im autonomen Kunstwerk die in ihm enthaltenen partialen Momente vergessen macht (Gesammelte Schriften XVII, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1982, 104).

Funktion als grundsätzliche Kategorie rückt jegliche Musik ohne Ausnahme ins Blickfeld einer soziologischen Betrachtung, aus deren Sicht Adorno insbesondere den Autonomiebegriff der traditionellen, an artifizieller Musik orientierten Ästhetik kritisch beleuchtet:

Einl. in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): Die fortschreitende bürgerliche Rationalität beseitigt nicht umstandslos die irrationalen Momente des Lebensprozesses. Vie-

le werden neutralisiert, in Sondersparten verschoben und eingebaut... Der Druck der ansteigenden Rationalisierung, die, um den von ihr Betroffenen nicht unerträglich zu werden, rational für Herzenswärmer sorgen muß, verlangt das ebenso wie die stets noch blinde Irrationalität der rationalen Gesellschaft selbst. Die bloß partikular verwirklichte Rationalität bedarf, um als partikulare sich erhalten zu können, irrationaler Institutionen wie der Kirchen, der Armeen, der Familie. Musik, und jegliche Kunst, reiht ihnen sich ein und fügt sich dadurch in den allgemeinen Funktionszusammenhang. Jenseits könnte sie kaum materiell am Leben sich erhalten. Aber auch objektiv, an sich, wird sie zu dem, was sie ist, zu etwas Autonomem, nur in der negativen Beziehung auf das, wovon sie sich scheidet. Ist sie in den Funktionszusammenhang eingeebnet, so verschwindet das konstitutive Moment der Andersheit ihm gegenüber, das allein wiederum ihre raison d'être ausmacht; ist sie es nicht, so täuscht sie über seine Allmacht und macht ihm dadurch sich angenehm (150).

Möglicherweise haben erst die mit der Protestbewegung von 1968 verstärkt einsetzenden Diskussionen in dieser Frage zur Gegenüberstellung der Begriffe funktionale und autonome Musik geführt, oder zumindest ihre Bedeutung ins Grundsätzliche erweitert (vgl. oben, I.):

C. Dahlhaus, *Autonomie u. Bildungsfunktion*, in: *Aktualität u. Geschichtsbewußtsein in d. Musikpädagogik*, hg. von S. Abel-Struth (Mainz 1973): Manche Verfechter einer engagierten, funktionalen Musik suchen den ästhetisch-kompositionstechnischen Kriterien, durch die sie sich belästigt fühlen, mit der Behauptung auszuweichen, daß Musik, die sich autonom dünke, es in Wahrheit gar nicht sei, daß vielmehr auch sie durch – offene oder latente – Funktionen bestimmt werde, von denen ihre Entstehung und Wirkung abhänge. Sowohl die scheinbar autonome als auch die funktionale Musik müsse also an den Zwecken, die sie erfüllen soll, und an der Rezeptionsweise des Publikums, für das sie geschrieben wurde, gemessen werden... Und die Zwecke seien ihrerseits einem politischen Urteil unterworfen, das die letzte Instanz darstelle (23).

Ein ambivalentes Verhältnis zur Abgrenzbarkeit beider Begriffe im Rahmen solcher Gegenüberstellungen zeigt sich bei Dahlhaus, je nachdem, ob er aus der Sicht eines ästhetischen Werturteils verschiedene Musikarten gemäß ihrem unterschiedlichen artifiziellen Niveau klar voneinander abgrenzen oder ob er aus historisch-systematischer Sicht Aspekte innerhalb eines Musikwerks verschieden gewichten möchte:

Thesen über engagierte Musik (NZfM CXXXIII, 1972): Die Spaltung der Musik in autonome Kunst und funktionale Zweckformen bedeutete für die Gebrauchsmusik, und zwar für die liturgische ebenso wie für die profane, den ästhetischen Ruin. Seit dem 19. Jahrhundert tendiert funktionale Musik dazu, so miserabel zu werden, wie es die Anhänger der L'art pour l'art-Doktrin von ihr erwarten. Und die Versuche, die Gebrauchsmusik durch Rezeption einzelner Mittel der autonomen Kunst zu nobilitieren, Versuche, die sich von der prätentiösen Salonmusik des späteren 19. Jahrhunderts über die Jazz-Mode der Neuen Sachlichkeit bis zu den Annäherungen von Beat und Elektronik erstrecken, sind sämtlich fehlgeschlagen (4 a);
Grundlagen d. Musikgesch. (Köln 1977): Autonome Musik von funktionaler unzweideutig abzugrenzen, ist... darum kaum möglich, weil sich einige Funktionen von Musik – die Repräsentations-, die Unterhaltungs-, die Geselligkeits- und Bildungsfunktion – zwischen „Umgangs-" und „Darbietungsmusik", zwischen der Einfügung in außermusikalische Vorgänge und einer verselbständigten Existenz und Bedeutung in einer schwebenden Mitte halten, die verschiedene Akzentuierungen – nach der Seite der Autonomie oder aber der Funktionalität – zuläßt. Immerhin kann man von einigen musikalischen Gattungen des 18. bis 20. Jahrhunderts ohne Willkür behaupten, daß sie autonom oder primär autonom sind (174 f.).

Ebenfalls im Blick auf die Schwierigkeit, die theoretische Gegenüberstellung von autonomer und funktionaler Musik empirisch zu rechtfertigen, hält H. H. Eggebrecht diese Unterscheidung allein zur Eingrenzung eines Werkideals für sinnvoll:

Musik im Abendland (München u. Zürich 1991): Die autonome Musik unterscheidet sich von der funktionalen Musik durch die Idee der Funktionsfreiheit und durch die – von dieser Idee her – fakturell sich auswirkende Gewichtung des rein ästhetischen Werts – eine andere wesentliche Unterscheidung gibt es nicht (587).

Lit.: H. H. EGGEBRECHT, Gute u. schlechte Musik, in: C. DAHLHAUS U. DERS., Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, 79–87.

Albrecht von Massow, Freiburg i. Br. 1993

Futurismo, musica futurista

ital. futurismo (nach 1852), Substantiv aus lat. futurum esse, Zukunftsform zu esse (sein); engl. futurist (seit 1844), futurism; franz. futuriste, futurisme (seit 1895); russ. футуризм [futurism] (seit 1910); dtsch. Futurismus (seit 1912); im musikalischen Kontext ist das Begriffswort erstmals 1910 im Italienischen nachweisbar.
Der von R. Wagner geprägte und ironisch gebrauchte Ausdruck Zukunftsmusik („*Zukunftsmusik*" [1860]; Gesammelte Schriften u. Dichtungen, Lpz. [4]1907, VII, 87) und seine italienische Übersetzung musica dell'avvenire sind mit futurismo und musica futurista zwar inhaltlich verwandt, bezeichnen jedoch eine musikalische Weltanschauung mit entgegengesetzter Zeitauffassung. Verweisen Zukunftsmusik und musica dell'avvenire auf eine künftige Musik im Sinne eines Fortschrittsdenkens, so meint futurismo demgegenüber eine anti-utopische Proklamation künftiger Musik in der Gegenwart. Diese Differenzierung liegt zum Teil darin begründet, daß im Italienischen avvenire die Vorstellung einer Reihe punktueller aufeinanderfolgender Ereignisse und somit die Idee von Fortschritt suggeriert, während futuro eher die abstrakte Auffassung einer kommenden Zeit anspricht (vgl. N. Tommaseo, *Dizionario della lingua ital.*, Art. *avvenire*, Bd. I/1, Turin 1865 [erschienen 1879], 800 c f., u. Art. *futuro*, Bd. II/1, Turin 1865, 977 c f.).

I. Seit etwa 1850 und bis ins 20. Jh. benennt der Futurismusbegriff allgemein VERTRETER EINER THEOLOGISCH-PHILOSOPHISCHEN WELTANSCHAUUNG MIT POLITISCHEN IMPLIKATIONEN.

II. Der musikalische Futurismusbegriff geht auf die 1909 von F. T. Marinetti unter dem Namen Futurismo gegründete KÜNSTLERISCHE GRUPPIERUNG zurück.
(1) Futurismo dient als Schlagwort für ein IKONOKLASTISCHES UND VITALISTISCHES IDEAL VON KUNST. (a) Das damit verknüpfte Programm ist charakterisiert durch eine DEZIDIERTE ABWENDUNG VON DER TRADITION und (b) besonders in Literatur und den bildenden Künsten durch eine NEUE ÄSTHETIK DER DYNAMIK UND DER MECHANIK SOWIE EINER VERHERRLICHUNG UND ÄSTHETISIERUNG DES KRIEGES, MIT DEM ZIEL DER VERWIRKLICHUNG VON ZUKÜNFTIGEM IM JETZT.
(2) Die daran anknüpfende ÜBERTRAGUNG VON ÄSTHETIK UND SELBSTVERSTÄNDNIS AUF MUSIK UND KOMPONISTEN AUS DEM UMKREIS F. T. MARINETTIS belegen seit 1910 die Prägungen musica futurista und musicisti futuristi. (a) Diese Ausdrücke, die gemeinsam unter dem Begriff des musikalischen Futurismus subsumiert werden können, dienen als GRUPPENBEZEICHNUNG FÜR EINE MODERNISTISCHE UND AVANTGARDISTISCHE BEWEGUNG DER MUSIK sowie (b) zur Proklamation der ERNEUERUNG DER „MUSIKALISCHEN SENSIBILITÄT" im Sinne der Vorstellungen Marinettis. (c) In diesem Zusammenhang werden THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR MIKROTONALITÄT, DIE AUFHEBUNG DES REGELMÄSSIGEN METRUMS UND DIE EINFÜHRUNG DES GERÄUSCHS in die musikalische Komposition diskutiert.
(3) Losgelöst von der italienischen Gruppenbezeichnung wird der Begriff des musikalischen Futurismus in verschiedenen Ländern rezipiert, um eine MUSIK, DIE SICH VON JEDER BINDUNG AN DIE TRADITION LOSSAGT, zu charakterisieren.

I. Seit etwa 1850 und bis ins 20. Jh. benennt der Futurismusbegriff allgemein VERTRETER EINER THEOLOGISCH-PHILOSOPHISCHEN WELTANSCHAUUNG MIT POLITISCHEN IMPLIKATIONEN.
Die englische Prägung futurist läßt sich um die Mitte des 19. Jh. mit einer zunächst vornehmlich theologischen Bedeutung nachweisen. Gegenüber der präsentischen Eschatologie vertritt der Standpunkt der zukünftigen Eschatologie sowohl die Auffassung eines noch nicht erfüllten Heils als auch den Glauben an den menschlichen Fortschritt. Aus diesem Grund nennt G. S. Faber katholische Vertreter der eschatologischen Theologie „Futurists":

Provincial Letters of the County-Palatine of Durham I (London [2]1844), IV (1. 4. 1841): The grotesque inconsistencies and incessant mutual contradictions of Mr. Maitland and Dr. Todd and the Writer of the eighty-third Tract..., this able and vigorous Contributor, associating with these extraordinary Interpreters the whole Tribe of Antiprotestant Futurists whose papalising object is to divert from Rome the tremendous thunder of Vituperative Prophecy, has even already pointed out with an annihilating copiousness (88, Anm.).

Im Zusammenhang mit unterschiedlichen Auslegungsweisen der Offenbarung des Evangelisten Johannes sowie einer eschatologischen und palingenetischen (bzw. durch die Idee der Wiedergeburt geprägten) Zeitauffassung kennzeichnet futurist jemanden, für den die Erfüllung der Apokalypse noch aussteht. In diesem Zusammenhang wird futurist in Opposition zu „Præterist" – eine Bezeichnung für denjenigen, der glaubt, daß die Apokalypse bereits vollzogen sei – verwendet:

D. S. Desprez, *Apocalypse Fulfilled* 1 (London 1854): We have Præterists and Futurists – one class of interpreters believing that the Apocalypse was fulfilled in the first three or four centuries of the Christian æra; another class maintaining that, with the exception of the three first

chapters, none of it is fulfilled (zit. nach *Oxford Engl. Dictionary*, Oxford [2]1989, Art. *futurist*, Bd. VI, 296 a);
Fr. W. Farrar, *The Early Days of Christianity* (London [2]1882): There have been three great schools of Apocalyptic interpretation: – 1. The Præterists, who regard the book as having been mainly fulfilled. 2. The Futurists, who refer it to events which are still wholly future. 3. The Continuous-Historical Interpreters, who see in it an outline of Christian history from the history from the days of St. John down to the End of all things (II, 227).

Im Italienischen umschließt futurismo Mitte des 19. Jh. ebenfalls palingenetische Auffassungen. V. Gioberti, bei dem das Wort zugleich politische Implikationen im Sinne des italienischen Risorgimento hat, hebt damit den zeitlichen Bedeutungskern im Sinne einer Zukunftsahnung hervor; die abendländische Kultur wird von ihm durch eine starke Konzentration auf die Gegenwart charakterisiert, demzufolge sie keine Vergangenheit und Zukunft kennt; das Morgenland sei sich demgegenüber seiner Vergangenheit und seiner Zukunft bewußt:

La Libertà Cattolica (nach 1852): L'occidente ha poco l'intuito del passato, e nulla quello dell'avvenire. Onde non ha futurismo, palingenesia, e ha appena le origini. La Genesi e l'Apocalisse sono due idee orientali. I Greci e Romani antichi vivevano nel presente, perchè aveano la facoltà del finito. Gli Orientali nel passato e nell'avvenire, perchè erano portati all'infinito, e perchè la cosmogonia e la palingenesia sono i due lembi estremi del finito e del tempo, che li collegano coll'infinito e coll'eterno (*La teorica della mente umana*, hg. von E. Solmi, Turin 1910, 197).

In Übertragung des theologischen Verständnisses findet sich im Englischen futurist vereinzelt seit 1846, dann durchgehend im 20. Jh. in der allgemeinen Bezeichnung eines fortschrittsgläubigen Menschen:

J. E. Worcester, *A universal and critical dictionary of the Engl. language* (Boston 1846): Futurist – One who has regard to the future; one who holds that the prophecies of the bible are yet to be fulfilled (320);
G. K. Chesterton, *Autobiography* (London 1936): I remember him assuring me quite eagerly of the hopeful thoughts aroused in him by the optimistic official prophecies of the book called, *Looking Backwards;* a rather ironical title, seeing that the one thing forbidden to such futurists was Looking Backwards (25);
A. Toynbee, *An Historian's Approach to Religion* (London 1956): The futurists are revolutionaries who consciously and deliberately set out to break with disintegrating social past in order to create a new society (79).

An diese allgemeine Bedeutung knüpft die französische Prägung „littérature ‚futuriste'" an, die auf die utopistischen und zukunftsgerichteten Darstellungen in der Literatur der Renaissance bis zum 18. Jh. abhebt:

Anon. [„F. D."], *La littérature „futuriste"* (Journal des Débats [Morgenausg.], 17. 9. 1895): Cette épithète quelque peu barbare est, paraît-il, usitée maintenant en bibliographie, pour désigner certaines „fictions" où les auteurs, anticipant sur l'avenir, présentent comme accomplis des événements politiques ou sociaux, des progrès, des inventions dont la réalisation est encore éloignée autant que problématique. L'*Utopie*, de Thomas Morus, *l'An 2240*, de Sébastien Mercier, peuvent être considérés comme un prototype et un modèle de ce genre...
Depuis Mercier jusqu'à la „renaissance" de la littérature „futuriste", il n'a guère paru qu'un spécimen, digne d'être cité, de cette forme ingénieuse du roman (1 b f.).

Zu Beginn des 20. Jh. greift G. Alomar den Futurismusbegriff im Sinne einer fortschrittlichen Weltanschauung auf und verwendet ihn – auch vor dem Hintergrund der nationalistischen Autonomiebewegung Kataloniens – im Sinne einer utopistischen philosophisch-politischen Denkweise. Einer dualistischen Weltauffassung zufolge walten im Menschen sowohl die Hinwendung zur Vergangenheit als auch das als futurisme bezeichnete Streben in die Zukunft, das aus dem Drang zum Werden entspringt. Die dem Begriff innewohnende zukunftsgerichtete und eschatologische Zeitauffassung erhält damit eine prophetisch-religiöse Geltung und impliziert den Impuls zu einer noch bevorstehenden Veränderung:

El Futurisme (1904): Hi ha dos moments, en el procés d'aqueixa personalització: un moment negatiu i un moment afirmatiu. L'un nega lo actual, l'altre afirma i formula més o menys distintament lo futur. Sols els qui arriben al segon arriben a sentir clarament el pas de la vida. Són ells, són els futuristes (Obres completes, Palma de Mallorca 2000, II, 47);
Per això el futurisme no és un sistema ocasional o una escola de moment, pròpria de les decadències o de les transicions, no: és tota una selecció humana, qui va renovant a través dels sigles les pròpries creences i els propris ideals, imbuint-los sobre el món en un apostolat etern. És, en fi, la convivença amb les generacions del pervenir, la previsió, el pressentiment, la precreència de les fórmules futures (52);
És el redemptorisme, és el futurisme, és la visió profètica dels temps nous, visió qui és un privilegi dels elegits, bastant per a fer que els braços s'obrin a la mort amb un gest de glòria qui quedi com a *remember* i com a testimoni d'una veritat (54).

Alomar bezieht futurisme zugleich im politischen Sinn auf den katalanischen Nationalismus, um dieser Bewegung einen zukunftsträchtigen Umriß zu verleihen:

Catalunya, com totes les demés nacions sotmeses, sentí de cop una nova necessitat, un afany de nova vida, i el catalanisme es produí... El catalanisme nasqué perquè va esser *actual*. El catalanisme triomfarà a condició sia *futurista* (70);
Per lo mateix, cal veure en la protesta de Catalunya contra Espanya, més que una qüestió de raça i nacionalitat, una diversificació psicològica, una diversitat i fins oposició d'idees i sentiments qui fa més actual, més europea, més futurista Catalunya que Espanya (77 f.).

Die Einbeziehung nationalistischen, patriotischen und militaristischen Gedankenguts ist eine zentrale Dimension auch des italienischen Begriffsverständnisses seit 1909. In F. T. Marinettis Manifest des

Futurismus (*Le Futurisme*, Le Figaro, 20. 2. 1909, [1 b]; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 0) wird der Krieg verherrlicht: „Nous voulons glorifier la guerre, – seule hygiène du monde, – le militarisme, le patriotisme". In einem Pamphlet über den Kolonialkrieg Italiens gegen Libyen und über die Besetzung von Tripolis durch italienische Truppen erhält das Adjektiv futurista eine gewalttätige, patriotische und kriegerische Implikation:

Tripoli ital. (datiert 11. 10. 1911): Noi Futuristi, che da più di due anni glorifichiamo, tra i fischi dei Podagrosi e dei Paralitici, l'amore del pericolo e della violenza, il patriottismo e la guerra, sola igiene del mondo, siamo felici di vivere finalmente questa grande ora futurista d'Italia, mentre agonizza l'immonda genìa dei pacifisti...
Orgogliosi di sentire uguale al nostro il fervore bellicoso che anima tutto il Paese, incitiamo il Governo italiano, divenuto finalmente futurista, ad ingigantire tutte le ambizioni nazionali, disprezzando le stupide accuse di pirateria e proclamando la nascita del *Panitalianismo* (zit. nach *I Manifesti del Futurismo*, Bd. II, hg. von Marinetti, Mailand o. J. [1919], = Raccolta di breviari intellettuali, Nr. 169, 9 ff.; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 21).

Das politische Begriffsverständnis von futurismo beeinflußt den italienischen Faschismus sowohl hinsichtlich des explizit aggressiven, gewalttätigen und nationalistischen Tons als auch durch die antitraditionalistische Gebärde und die Verherrlichung der Jugend:

B. Croce, *Il FUTURISMO e il FASCISMO*... (Flugblatt 1924): Veramente, per chi abbia senso delle connessioni storiche, l'origine ideale del „fascismo" si ritrova nel „futurismo": in quella risolutezza a scendere in piazza, a imporre il proprio sentire, a turare la bocca ai dissidenti, a non temere tumulti e parapiglia, in quella sete di nuovo, in quell'ardore a rompere ogni tradizione, in quella esaltazione della giovinezza, che fu propria del futurismo... (vgl. Caruso 1980, III, Nr. 364);
Fillia [L. Colombo], *Rapporti tra futurismo e fascismo*, in: *Arte Futurista* (Ausstellungskatalog Alessandria 22.–31. 3. 1930): L'arte futurista è la sola arte ricca di valori e di elementi fascisti...
Il fascismo nutrito di principi futuristi, s'impose ad una maggioranza di forze in decadenza, superate dalla funzione dell'Italia nel mondo (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 196).

W. Benjamin betont dementsprechend die Verbindung zwischen Futurismus und Ästhetisierung der Politik durch den Faschismus:

Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (1935): *Die Massen haben ein R e c h t auf Veränderung der Eigentumsverhältnisse; der Faschismus sucht ihnen einen A u s d r u c k in deren Konservierung zu geben. Er läuft folgerecht auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus.* Mit D'Annunzio hat die Dekadence in die Politik ihren Einzug gehalten, mit Marinetti der Futurismus und mit Hitler die Schwabinger Tradition (Gesammelte Schriften I/2, Ffm. 1974, 467).

II. Als Reaktion vor allem auf den französischen Symbolismus benennt F. T. Marinetti 1909 mit futurismo eine KÜNSTLERISCHE GRUPPIERUNG, die ihre spezifisch antitraditionalistische Ästhetik in europaweit rezipierten Manifesten verkündigte. Auch in Rußland und in der Ukraine bildeten sich seit etwa 1910 vergleichbare Zusammenschlüsse. Im ersten Dokument über die Entstehung dieser Bewegung, dem auf französisch verfaßten Manifest (Le Figaro, 20. 2. 1909), verkündet Marinetti, „nous fondons aujourd'hui le *Futurisme*" ([1 b]; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 0), und betont die Bedeutung der Gegenwart: „Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente" (ibid.). Damit prägt Marinetti die Bezeichnung Futurisme bzw. Futurismo für eine Gruppe von Dichtern, der sich bald auch andere Künstler, darunter auch Komponisten, anschließen:

Marinetti, *Futurismo e Fascismo* (Foligno 1924): Il Futurismo è un grande movimento antifilosofico e anticulturale d'idee intuiti istinti pugni calci e schiaffi svecchiatori purificatori novatori e velocizzatori, creato il 20 febbraio 1909 da un gruppo di poeti e artisti italiani geniali (Opere II: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, 427);
ders., Art. *Futurismo*, in: *Enciclopedia ital.* (Rom 1932): Movimento artistico-politico svecchiatore, novatore, velocizzatore... (XVI, 227 a).

In eindeutiger Abwendung vom Historismus und von jeder Bindung an die Tradition setzt sich diese Bewegung als Ziel den Umsturz sämtlicher überlieferter Werte und die Gleichsetzung von Kunst und Leben. Der im Wortgebrauch von futurismo anklingende aggressive Tonfall drückt sich durch die destruktive rhetorische Sprachgeste der Form des Manifestes am eindringlichsten aus, dessen lexikalisches Repertoire aus Phrasen radikaler Provokation und schockierender Verkündigungen besteht.

(1) F. T. Marinettis Begriffsverständnis von futurismo enthält ein IKONOKLASTISCHES UND VITALISTISCHES IDEAL VON KUNST, denn die durch ihn vereinigte Künstlergruppe fordert, daß unter diesem Namen nicht eine neue stilistische Schule oder eine modische Tendenz, sondern vielmehr eine neue kreative Zielsetzung verstanden werden soll, die den ästhetischen Idealen der Vergangenheit neue Vorstellungen wie etwa Technik, Geschwindigkeit und Gewalt entgegensetzt. Unmittelbare Vorläufer dieser Kunstauffassung dürften die in M. Morassos Buch *La nuova arma: la macchina* (Turin 1905) aufgeführten Forderungen nach einer Ästhetik der Schnelligkeit und der industrialisierten Großstadt sein. Mit dem Aufkommen dieser künstlerischen Bewegung verzweigt sich die Bedeutung des Wortes in eine Gruppenbezeichnung und in die Benennung eines ästhetischen Programms, wobei sich beide Funktionen hinsichtlich eines originären vitalistischen Erneuerungsdrangs immer wieder decken:

Marinetti, Brief an A. Palazzeschi (Mai 1909): ...poiché „Futurismo" vuol dire anzitutto: *sprigionamento degl'istinti vergini e puri, fuori dal terriccio dei luoghi comuni, delle sensazioni cooperative, e dei leit-motiv ossessionanti* (*Carteggio*, hg. von P. Prestigiacomo, Mailand 1978, 3);
ders., *In quest'anno futurista* (29. 11. 1914): Il Futurismo, nel suo programma totale, è un'atmosfera d'avanguardia; è la parola d'ordine di tutti gli innovatori o franchi-tiratori intellettuali del mondo; è l'amore del nuovo; l'arte appassionata della velocità; la denigrazione sistematica dell'antico, del vecchio, del lento, dell'erudito e del professionale; è un nuovo modo di vedere il mondo; una nuova ragione di amare la vita; un'entusiastica glorificazione delle scoperte scientifiche e del meccanismo moderno; una bandiera di gioventù, di forza, di originalità ad ogni costo; un colletto d'acciaio contro l'abitudine dei torcicolli nostalgici; una mitragliatrice inesauribile puntata contro l'esercito dei morti, dei podagrosi e degli opportunisti, che vogliamo esautorare e sottomettere ai giovani audaci e creatori; è una cartuccia di dinamite per tutte le rovine venerate.
La parola *Futurismo* contiene la più vasta formula di rinnovamento; quella che, essendo a un tempo igienica ed eccitante, semplifica i dubbî, distrugge gli scetticismi e raduna gli sforzi in una formidabile esaltazione. Tutti i novatori s'incontreranno sotto la bandiera del Futurismo, perchè il Futurismo proclama la necessità di andar sempre avanti, e perchè propone la distruzione di tutti i ponti offerti alla vigliaccheria. Il Futurismo è l'ottimismo artificiale opposto a tutti i pessimismi cronici, è il dinamismo continuo, il divenire perpetuo e la volontà instancabile. Il Futurismo, non è dunque sottoposto alle leggi della moda nè dal logorio del tempo, non è una *chiesuola* né una *scuola*, ma piuttosto un grande movimento solidale di eroismi intellettuali, nel quale l'orgoglio individuale è nulla, mentre la volontà di rinnovare è tutto (Opere II: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, 282 f.);
G. Balla u. F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo* (Mailand 11. 3. 1915): Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo: „L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore, lontananza. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopee. – Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare..." ([1]; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 75).

(a) Die Ästhetik der futurismo genannten Gruppe ist charakterisiert durch eine DEZIDIERTE ABWENDUNG VON DER TRADITION bzw. einem ‚Antipasseismus' (→ *Neoklassizismus* II. (2)(b) Exkurs) sowie durch eine antiromantische Haltung geprägt. Schon 1909 thematisiert der Gründer die polemische Gegenüberstellung von Vergangenheit und Zukunft:

Marinetti, *Le Futurisme* (Le Figaro, 20. 2. 1909): Pour des moribonds, des invalides et des prisonniers, passe encore. C'est peut-être un baume à leurs blessures, que l'admirable passé, du moment que l'avenir leur est interdit... Mais nous n'en voulons pas, nous, les jeunes, les forts et les vivants *futuristes*! ([1 b]; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 0);
ders., *RAPPORTO sulla vittoria del Futurismo a Trieste*, in: Palazzeschi, *L'Incendiario* (Mailand 1910): *Anzitutto, che cosa vuol dire* Futurismo? *In termini molto semplici,* Futurismo *significa odio del passato* (12; ibid., I, Nr. 6);
G. Papini, *Il passato non esiste* (Lacerba II/2, 1914): I futuristi non negano il passato per la troppo efficace ragione che IL PASSATO NON ESISTE e che non si può negare l'inesistente... I futuristi non odiano il passato in quanto reale e concreto passato – cioè in quanto insieme di cose che non sono più, che son morte, sepolte per sempre – ma odiano la vita artificiale e postuma di questo passato nei cervelli dei nostri, ahimè, contemporanei (23 a);
Marinetti, *In quest'anno futurista* (29. 11. 1914): Dovunque in ogni questione, nei parlamenti, nei consigli comunali e nelle piazze, gli uomini si dividono in *passatisti* e *futuristi*. (Oggi, in Italia, *passatisti* è sinonimo di *neutralisti, pacifisti ed eunuchi*, mentre *futuristi* è sinonimo di *anti-naturalisti violenti*) (Opere II: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, 285 f.).

Wie Marinetti 1911 in seinem Pamphlet *Uccidiamo il chiaro di luna!* (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 20) schreibt, gründet die traditionskritische Haltung (im Einklang mit vielen avantgardistischen Bewegungen der 1910er und 1920er Jahre) auf einer „futuristischen Sensibilität", die ihrem Wesen nach antiromantisch ist:

Marinetti, *Noi rinneghiamo i nostri maestri simbolisti ultimi amanti della luna* (L'Italia Futurista II/25, 5. 8. 1917): La nostra sensibilità futurista infatti, non si commuove più davanti al cupo mistero d'una valle inesplorata, di una gola di monti che noi immaginiamo, nostro malgrado, attraversati dal nastro elegante di una strada bianca, dove bruscamente s'arresta, tossendo, un'automobile scintillante di progresso e piena di voci civilizzate, angolo di boulevard accampato in mezzo alla solitudine (Opere II, loc. cit., 260).

Papini, einer der Mitbegründer dieser Bewegung, deutet in einer Polemik gegen Marinetti auf eine aus dem allgemeinen Rahmen herausfallende Begriffsauffassung hin, denn für ihn impliziert futurismo keineswegs einen Bruch mit der Vergangenheit, sondern vielmehr eine traditionsbewußte Entfaltung neuer Werte, die in der Zukunft verifiziert und realisiert werden sollen:

Futurismo e Marinettismo (Lacerba III/7, 1915): Per Futurismo intendiamo un movimento di pensiero il cui fine preciso è di creare e diffondere valori sostanzialmente ed effettivamente nuovi o per meglio dire valori la cui verificazione dovrà trovarsi nell'avvenire... In questo senso il Futurismo, resultato estremo di precedenti culture ed esperienze creative, dovrà iniziare un periodo culturale e creativo assolutamente distinto dai precedenti sebbene ad essi intimamente collegato, come vuole la necessità storica di ogni sviluppo spirituale (49 a f.).

Wahrscheinlich unter dem Einfluß von Marinettis Bewegung wurden in Rußland seit etwa 1910 verschiedene avantgardistische Gruppierungen mit эго-футуризм [ego-futurism], кубо-футуризм [kubo-futurism], психо-футуризм [psycho-futurism]

oder nur футуризм [futurism] bezeichnet. Anders als in Italien weist das Substantiv футуризм [futurism] keine eindeutig umrissene Bedeutung auf, sondern benennt die russischen Avantgarden insgesamt. 1914 kommt in der Ukraine eine Gruppe auf, die sich кверофутуризм [kverofuturism] (von lat. quaero, ich suche) nennt (vgl. M. Colucci, Art. *Futurismo russo*, in: *Grande dizionario enciclopedico UTET*, Turin 1987, VIII, 984 b). Die Bezeichnung футуризм [futurism] bedeutet im allgemeinen eine revolutionäre künstlerische und politische Bewegung, die sich stark gegen die Tradition absetzt und das kommunistische und internationalistische Gedankengut teilt:

I. W. Kazanskij, ПЕРВЫЙ ГОД ФУТУРИЗМА [Das erste Jahr d. Futurismus], in: Орлы над пропастью (1912): Цель каждого эго-футуриста – самоутверждение в Будущем (zit. nach Markov 1967, 31)
(Ziel von jedem Ego-Futuristen ist die Selbstbehauptung in der Zukunft);
V. Chlebnikov, *Schert euch zum Teufel!* [2. Fassung von *Der Brüllende Parnaß*] (1914): 1.) Alle Futuristen sind nur in unserer Gruppe zusammengeschlossen.
2.) Wir haben unsere Zufallsnahmen Ego und Kubo weggeworfen und uns zu einer einigen Literaturkompanie der Futuristen zusammengeschlossen... (Werke II, Reinbek 1985, 119);
Wl. Majakovskij, ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ „НОВЬ" [Brief an d. Redaktion „Nov'"] (1914): футуризм – общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего – космополитична (ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ, Bd. I [Werke], Moskau 1955, 369)
(Futurismus ist eine in den Großstädten entstandene soziale Bewegung, die von sich aus alle nationalen Differenzen abschafft. Die Dichtung der Zukunft wird kosmopolitisch sein);
ders., ДЕКРЕТ N° 1 О ДЕМОКРАТИЗАЦИИ ИСКУССТВ [Dekret Nr. 1 über d. Demokratisierung d. Künste] (Gazeta Futuristov I, 15. 3. 1918): мы, вожди российского футуризма – революционного искусства молодости – объявляем:
1. Отныне вместе с уничтожением царского строя *отменяется прожиевание искусстеа* в кладовых, сараях человеческого гения – дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах (ibid. XII, Moskau 1959, 443)
(Wir, die Häupter des russischen Futurismus – der revolutionären Kunst der Jugend –, erklären: 1. Von heute an, zugleich mit der Vernichtung des Zarenregimes, *wird abgeschafft das Dahinvegetieren der Künste* in Vorratskammern und Scheuern des menschlichen Genius: auf Schlössern, in Galerien, Salons, Büchereien, Schauspielhäusern);
ders., ВЫСТУПЛЕНИЯ НА ДИСПУТЕ „ФУТУРИЗМ СЕГОДНЯ" [Rede beim Disput „Futurismus heute"] (3. 4. 1923): Мы держимся за название футуризм потому, что это слово является для многих флагом, к которому они могут собраться...
Нужно обратить внимание и на то, что футуризм является для нас названием родовым. Частное наше название – комфуты (коммунисты-футуристы) (ibid., Bd. XII, 261)
(Wir halten fest an dem Namen Futurismus, weil diese Bezeichnung für viele eine Art Fahne vorstellt, um die sie sich sammeln können... Wir müssen auch darauf aufmerksam machen, daß Futurismus für uns ein Stammname ist. Unsere eigentliche Bezeichnung lautet „Komfutler" [Kommunisten-Futuristen]).

(b) Am ausgeprägtesten in Literatur und bildenden Künsten benennt futurismo seit 1909 eine NEUE ÄSTHETIK DER DYNAMIK UND DER MECHANIK SOWIE EINER VERHERRLICHUNG UND ÄSTHETISIERUNG DES KRIEGES, MIT DEM ZIEL DER VERWIRKLICHUNG VON ZUKÜNFTIGEM IM JETZT. Die vom Wort implizierte Faszination für Geschwindigkeit, Maschinen und Gewalt läßt futurismo zu einer ästhetischen Kategorie werden, deren Wesen in einer Neubegründung des zeitlichen Erlebens liegt. Der im engl. futurism ausgedrückte Leitgedanke einer utopistischen Auffassung von Erneuerung wird in dieser ästhetischen Wendung durch die eindeutige Parteinahme für die Gegenwart ersetzt. Grundidee ist die Überwindung des Vergangenen durch das Einholen der Zukunft im gegenwärtigen Augenblick. Das damit verbundene Konzept der Überschreitung von Raum und Zeit gründet auf einer Absolutsetzung der Gegenwart. Daher gewinnen die Qualitäten der Geschwindigkeit und der Dynamik sowie die daraus folgende Begeisterung für die Simultaneität zunehmend an Bedeutung, wobei Maschinen eine entsprechend große Bedeutung zukommt. Die damit zusammenhängende Verherrlichung des Ersten Weltkriegs als eines ästhetischen Gegenstands nimmt mit ihrem aggressiven Gestus einen der zentralen Aspekte der faschistischen Ideologie voraus:

Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà u. L. Russolo, *Contro Venezia passatista* (datiert 27. 4. 1910): Non urlate contro la pretesa bruttezza delle locomotive dei tramvai degli automobili e delle biciclette in cui noi troviamo le prime linee della grande estetica futurista (Opere II: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, 32);
Marinetti, *Nascita di un'estetica futurista* ([1913]; in: *Guerra sola igiene del mondo*, Mailand 1915): Noi creiamo la nuova estetica della velocità, noi abbiamo quasi distrutta la concezione di spazio e singolarmente diminuita la concezione di tempo. Noi prepariamo così l'ubiquità dell'uomo moltiplicato. Noi arriveremo così all'abolizione dell'anno, del giorno e dell'ora (ibid., 270);
Papini, *Il passato non esiste* (Lacerba II/2, 1914): I gallettucci ignoranti che beccano e chicchirichiano attorno al Futurismo non sanno abituarsi all'idea che il Passato (= Tradizione = Grandezza = Stirpe = Umanità ecc.) debba essere negato, soppresso e superato (23 a);
Marinetti, *In quest'anno futurista* (29. 11. 1914): Il futurismo non è e non sarà mai *profetismo*... Non si può intuire il prossimo futuro, se non collaborandovi col vivere *tutta* la vita. Da ciò il nostro violento e assillante amore per l'azione. Siamo i futuristi *di domani* e non *di postdomani*...
Fra i nuovi futuristi, che aumentano, alcuni sono mal convertiti e poco audaci. Altri, audacissimi, scavalcano le belle possibilità di domani per esplorare le affascinanti

impossibilità di posdomani. Noi gridiamo a tutti: *Avanti! Avanti! Azione! Guai a chi si ferma o indietreggia, per negare, discutere o sognare! Combattiamo ogni ideale futuro che possa troncare il nostro sforzo d'oggi e di domani!...*
Il futurismo dinamico e aggressivo si realizza oggi pienamente nella grande guerra mondiale che – solo – previde e glorificò prima che scoppiasse. L a g u e r r a a t t u a l e è i l p i ù b e l p o e m a f u t u r i s t a a p p a r s o f i n o r a : il futurismo segnò appunto l'irrompere della guerra nell'arte, col creare quel fenomeno che è la Serata futurista (efficacissima propaganda di coraggio). Il futurismo fu la militarizzazione degli artisti novatori. Oggi, noi assistiamo ad un'immensa esposizione futurista di quadri dinamici e aggressivi, nella quale vogliamo presto entrare ed esporci.
Il dinamismo plastico, la Musica pluritonale senza quadratura, L'Arte dei Rumori e le Parole in libertà sono le espressioni artistiche naturali di quest'ora futurista. I bombardamenti, i treni blindati, le trincee, i duelli d'artiglieria, le cariche, i reticolati elettrizzanti, non hanno nulla a che fare colla poesia passatista classicheggiante, tradizionale, archeologica, georgica, nostalgica, erotica... (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 70);
Marinetti, *La simultaneità nella vita e nella letteratura*, in: *Spagna veloce e toro futurista* (Mailand 1931): NOI FUTURISTI VOGLIAMO SVILUPPARE LA SIMULTANEITÀ, QUESTA MERAVIGLIOSA FACOLTÀ EMBRIONALE CHE APPENA SI VA DELINEANDO NELL'EPOCA ATTUALE. OCCORRE VELOCIZZARE E MOLTIPLICARE LE POSSIBILITÀ DELLA VITA DELLA QUALE SIAMO SEMPRE PIÙ CHE MAI OTTIMISTICAMENTE FAMELICI (Opere II, loc. cit., CXXIII; vgl. Caruso 1980, II, Nr. 198).

Die Ästhetik der Geschwindigkeit und der Maschinen gewinnt eine metaphysisch-religiöse Qualität, die zu einem Entwurf einer neuen Moral, einer neuen Ethik und einer neuen Mystik führt. Dabei kommt häufig ein utopistischer Ton zum Tragen:

Marinetti, *La nuova religione-morale della velocità* (L'Italia Futurista I/1, 1. 6. 1916): La *morale futurista* difenderà l'uomo dalla decomposizione determinata dalla lentezza, dal ricordo, dall'analisi, dal riposo e dall'abitudine. L'energia umana centuplicata dalla velocità dominerà il Tempo e lo Spazio... (Opere II, loc. cit., 111);
La forza e la complicazione del pensiero, la raffinatezza dei desideri e degli appetiti, l'insufficienza del suolo, la fame di miele, di spezie, di carni e di frutti lontani, tutto impone la morale-religione futurista della Velocità (117 f.);
Fillia [L. Colombo], *Sensualità meccanica* (La Fiamma III/11, 4. 4. 1926): Noi concepiamo il futurismo come rinnovamento totale, creatore di una nuova sensibilità e di una nuova morale, alle quali è legato il fenomeno personale dell'espressione e dell'originalità (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 178);
R. Di Bosso, *Principio di una nuova etica e fine del mondo* (Verona 1933): Questa nuova etica futurista sarà il principio di una nuova civiltà e sarà anche l'ultima cerimonia funebre dell'uomo in quanto il mio pensiero velocizzato da una profonda convinzione dello spirito si proietta nel futuro meccanico infondendomi tale chiaroveggenza da suggerirmi la folgorante profezia di una N O N L O N T A N I S S I M A F I N E D E L M O N D O! (zit. nach *Il macchinesimo*, hg. von R. Di Bosso, Verona 1975; vgl. Caruso 1980, II, Nr. 260);
Marinetti, *Il futurismo* (Il Futurismo, 1. 3. 1934): Fra le tante definizioni io prediligo quella data dai teosofi: „*I Futuristi sono i mistici dell'azione*" (vgl. Caruso 1980, III, Nr. 274).

Dem russischen Ausdruck fehlt dagegen diese mystische Bedeutungsnuance gänzlich. Der materialistische Hintergrund des Wortes verbietet jegliche metaphysische Implikationen; das antiutopische Moment wird nie aufgegeben. Es wird auch hier nicht eine Kunst verkündet, die sich erst in der Zukunft realisieren soll, sondern vielmehr eine Kunst gefordert, die mit der Tradition bricht. Ignatyev führt den Begriff футуризм [futurism] deutlich auf den Gedanken des Einholens der Zukunft in der Gegenwart hin:

I. Ignatyev, [ohne Titel] (1913): I. Ego-Futurism = The incessant striving of every Egoist for the achievement of the possibilities of the Future in the Present (engl. zit. nach: Vl. Markov, *Russian Futurism. A History*, Los Angeles 1968, 75);
V. Scherschenevic, ЗЕЛЕНАЯ УЛИЦА [Die grüne Straße] (Moskau 1916): Всемирный футуризм отталкивается от старой земли – к новой земле, но обязательно к земле, так как вне земли, вне земного – нет жизни. На флаге футуризма, который вьется под ветром современности, стоит: „Я не люблю мистики. Чем ближе к небу – тем холоднее!" К земле прежде всего! – вот l'art poetique футуризма...
футуризм зовет выйти из затхлых подвалов привычек, где измялась душа молодою; привычек, которые складками легли на платье буйности и порыва. Ведь и сама жизнь ведет не к новому времени, а от старого. Футуризм идет от старого и придет к новому, потому что таков закон. Земля кругла, как жизнь и время, и выйти из нее нельзя...
Футуризм имеет вполне определенную цель. Цель заключается не в знании, к чему зовешь, а в знании, от чего зовешь (zit. nach Markov 1967, 151 ff.) (Überall in der Welt entfernt sich der Futurismus vom alten Boden und steigt zum neuen Boden empor, aber unbedingt zum Boden, so wie es ohne Boden, ohne Erde kein Leben gibt. Auf der Fahne des Futurismus, welche vom Wind der Gegenwart getragen wird, steht: „Ich mag die Mystik nicht. Je näher zum Himmel, desto kälter!" Vor allem zum Boden! – das ist die art poétique des Futurismus... Der Futurismus ruft auf, aus den muffigen Kellern der Gewohnheit herauszugehen, wo die Seele in der Jugend zerdrückt wurde, jene Gewohnheit, welche wie Falten auf dem Gewand des Ausbruchs und der Zügellosigkeit darstellt. Denn das Leben selbst führt nicht zu neuen Zeiten, sondern von den alten weg. Der Futurismus geht von Altem aus und kommt zum Neuen, denn so ist das Gesetz. Die Erde ist ein Kreis wie das Leben und die Zeit, und man darf nicht aus ihr heraus... Der Futurismus hat in der Tat ein festgelegtes Ziel. Sein Ziel liegt nicht in dem Wissen, was du anrufst, sondern in dem Wissen, wovon du selbst sprechen kannst).

Eindeutig an die literarische Bewegung anknüpfend, findet sich die Bezeichnung futurismo in Malerei, Skulptur und Architektur. Futuristische Malerei bezeichnet eine Kunstform, die sowohl die Darstellung von bewegten Formen als auch die Ab-

straktion fordert. In *Dinamismo plastico* (Lacerba I/24, 1913, 288 a) beschreibt Boccioni den „dinamismo plastico futurista" als einen neuen Kunststil, der die Dynamisierung der Formen anstrebt. In der Architektur verweist futurista auf die Erweiterung der verwendeten Materialien sowie eine an abstrakt mathematischen und geometrischen Mustern angelehnte Ästhetik:

U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla u. G. Severini, *Prefazione al catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.* (Februar 1912), in: *I Manifesti del Futurismo* I (Florenz 1914): La pittura futurista contiene tre nuove concezioni della pittura:
1. Quella che risolve la questione dei volumi nel quadro, opponendosi alla liquefazione degli oggetti, conseguenza fatale della visione impressionista.
2. Quella che ci porta a tradurre gli oggetti secondo le *linee-forze* che li caratterizzano, e mediante le quali si ottiene un dinamismo plastico assolutamente nuovo;
3. Quella... che vuol dare l'ambiente emotivo del quadro, sintesi dei diversi ritmi astratti di ogni oggetto, da cui scaturisce una fonte di lirismo pittorico fino ad oggi ignorata (45; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 22);
Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista* (Mailand 11. 4. 1912): Una composizione scultoria futurista avrà in sè i meravigliosi elementi matematici e geometrici che compongono gli oggetti del nostro tempo (ibid., I, Nr. 24);
A. Sant'Elia, *L'architettura futurista. Manifesto* (Mailand 11. 7. 1914): [E PROCLAMO:] 1. – Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;
2. – Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione... (ibid., I, Nr. 66);
E. Prampolini, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di motorumore* (L'Artista Moderno, 10. 5. 1915): La concezione architettonica futurista si può riassumere con due termini espressivi: lirismo e dinamismo, che hanno caratterizzato l'avvento dell'estetica futurista (o. S.);
Balla, *Prefazione... a una sua personale* (Rom 1915): Il futurismo, forza fatale i progresso, e non di moda, crea lo stile delle forme astratte andamentali, sintetiche, suggerite dalle forze dinamiche dell'universo (zit. nach *Arch. del Futurismo* II, 1958, 51).

Auch im Russischen bezeichnen im Bereich von Malerei und Skulptur футуризм [futurism] und кубо-футуризм [kubo-futurism] eine Kunst, die die Bewegung wiedergeben soll und die für eine Auflösung der Gegenständlichkeit plädiert. K. Malewitsch schreibt in От кубизма к супрематизму в искусстве, к новом реализму живописи как к абсолютному творчеству [Vom Kubismus zum Suprematismus in d. Kunst, zum neuen Realismus in d. Malerei, als d. absoluten Schöpfung] (Petersburg 1916):

Но еще больше удаляет цель достижения чистой живописной пластики в футуризме то, что в картине конструкция пробегающих вещей – имеет в виду передачу впечатления состояния движения натуры...
Но как бы ни было, в кубофутуризме налицо нарушение целости предметов, разлом и усечение их, что приближает к уничтожению предметности в искусстве творчества (СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙВ ПРТИ ТОМАХ, Bd. I [Werke], Moskau 1995, 29)
(Doch das Ziel des Futurismus, die reine malerische Plastik zu erreichen, ist noch in weiter Ferne, denn die Konstruktion der vorübereilenden Dinge im Bild will den Eindruck vom Zustand der bewegten Natur wiedergeben... Wie dem auch sei, im Kubo-Futurismus ist die Ganzheit der Dinge zerstört, sie wurde zerschlagen und zerstückelt; das war ein Schritt zur Vernichtung der Gegenständlichkeit).

(2) Im Anschluß an die unterschiedlichen literarischen und anderen künstlerischen Gruppierungen belegen die Prägungen musica futurista und musicisti futuristi seit 1910 die ÜBERTRAGUNG VON ÄSTHETIK UND SELBSTVERSTÄNDNIS AUF MUSIK UND KOMPONISTEN AUS DEM UMKREIS F. T. MARINETTIS. Im ersten Manifest des Komponisten Fr. B. Pratella (*MANIFESTO dei Musicisti Futuristi*, Poesia, Mailand 11. 10. 1910) begegnet zum ersten Mal „musica futurista" in der Bedeutung einer absolut neuen Musikform, die eine im akademischen Sinne konventionelle Musik demontieren will:

D i s t r u g g e r e i l p r e g i u d i z i o d e l l a m u s i c a „f a t t a b e n e" – r e t t o r i c a e d i m p o t e n z a – p r o c l a m a n d o u n c o n c e t t o u n i c o d i m u s i c a f u t u r i s t a, c i o è a s s o l u t a m e n t e d i v e r s a d a q u e l l a f a t t a f i n o r a (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 14).

Aus der Begeisterung für die industrialisierte Welt und der Verherrlichung der Moderne heraus übertragen einige Komponisten mit der Ästhetik Marinettis auch den Ausdruck futurismo auf ihre musikalischen Versuche. Zentral scheinen dabei die Idee, der Zukunft etwas zu entreißen, und der Gedanke, das musikalische Kunstwerk könne die Zukunft in der Gegenwart einholen:

Pratella, Brief an Sp. Copertini (16. 8. 1911): Ho letto e riletto i vostri poemi sinfonici. Perfettamente; voi siete un autentico futurista, per quanto voi protestiate e vogliate fare da solo. Si capisce che voi siete *solo*, come lo *sono io*, come lo sono *Marinetti* e *Boccioni* e *Carrà* e *Russolo*; ma l'idea che ci anima tutti, ci lega in un'unica volontà, abbandonare il passato e guardare all'avvenire (zit. nach: D. Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Mailand u. Lucca 1996, 94);
Marinetti, Brief an Pratella (12. 4. 1912): Io vorrei che tu componessi per Parigi due o tre poemi sinfonici (hai un anno davanti a te) nei quali, infischiandoti di tutti e di tutto, tu esprimessi l'irruenza selvaggia, caotica e divina delle nostre anime futuriste, ubriache di novità, di altezze inaccessibili e scoppianti d'odio come bombe tra le gambe dei passatisti (zit. nach *Arch. del Futurismo* I, 1952, 239).

Als Werkbezeichnung begegnet die Prägung zum ersten Mal mit Pratellas Orchesterkomposition *Musica futurista* op. 30 (1913 in Rom unter dem Titel *Inno alla vita. Sinfonia futurista* uraufgeführt). Ebenfalls dient futurista zur Benennung musikalischer Aufführungen, etwa in der Ankündigung des *Gran concerto futurista d'intonarumori* von L. Russolo am 21. 4. 1914 im Mailänder Teatro dal Verme. Der Ausdruck kommt als Werkbezeichnung dann erst Anfang der 1920er Jahre noch einmal vor. Am 2. 6. 1922 bringen I. Pannaggi und V. Paladini in Rom *Ballo Meccanico Futurista* auf die Bühne. Die Handlung, die aus einem Dialog zwischen einem Roboter und einer menschenähnlichen Marionette bestand und durch Geräusche zweier Motorräder begleitet wurde, deutet auf die von der Bezeichnung implizierte Ästhetik der Maschine.

(a) Der Begriff des musikalischen Futurismus, mit dem Pratella und dann auch Russolo die Auffassung einer radikalen Neuerung auf Musik übertragen, dient als Gruppenbezeichnung für eine modernistische und avantgardistische Bewegung der Musik und knüpft an die allgemeine Bedeutung einer Erneuerung von Literatur und Kunst an, wie sie L. Folgore in einem Brief an Marinetti (9. 2. 1910) zum Ausdruck gebracht hatte: „E in tutto questo si rivela il rimbecillimento della magna critica italiana, che non comprende come il futurismo sia una letteratura che col suo impeto delirante e con la sua tendenza all'infinito, snebbierà l'orizzonte dell'arte da questi piccoli fumi da questi piccoli suoni che attediano ed irritano immensamente gli occhi e gli orecchi del pubblico cosciente ed intelligente" (*Carteggio futurista*, hg. von Fr. Muzzioli, Rom 1987, 30). In der Musik verweist futurismo primär auf die Teilnahme an der von Marinetti gegründeten literarischen Bewegung, beispielsweise schon in Pratellas *MANIFESTO dei Musicisti Futuristi* (loc. cit.):

Io dispiego all'aria libera e al sole la rossa bandiera del Futurismo, chiamando sotto il suo simbolo fiammeggiante quanti giovani compositori abbiano cuore per amare e per combattere, mente per concepire, fronte immune da viltà. Ed urlo la gioia di sentirmi sciolto da ogni vincolo di tradizione, di dubbi, d'opportunismo e di vanità...
Io serenamente rido e me ne infischio: sono asceso oltre il passato, e chiamo ad alta voce i giovani musicisti intorno alla bandiera del Futurismo, che, lanciato dal poeta Marinetti nel *Figaro* di Parigi, ha conquistato, in breve volgere di tempo, i massimi centri intellettuali del mondo (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 14).

Die Prägung futurismo musicale bezieht sich stets auf eine Künstlergruppe, deren Programm die Umsetzung einer avantgardistisch geprägten und antitraditionalistischen Kunstform ist:

ibid.: Il Futurismo, ribellione della vita, della intuizione e del sentimento, primavera fremente ed impetuosa, dichiara guerra inesorabile alla dottrina, all'individuo e all'opera che ripeta, prolunghi o esalti il passato a danno del futuro. Esso proclama la conquista della libertà amorale di azione, di coscienza e di concepimento; proclama che Arte è *disinteresse, eroismo, disprezzo dei facili successi* (loc. cit.);
Anon., *Il musicista futurista BALILLA PRATELLA trionfa a Pesaro* (Mailand undatiert [zw. 1912 u. 1915?]): Subito dopo, il poeta Marinetti, coi suoi geniali amici i pittori futuristi Boccioni, Russolo e Carrà, e il grande musicista futurista Balilla Pratella, schiacciava le ostilità dei passatisti, trionfando a Ferrara, a Mantova, a Como e in due grandi città: a Palermo e alla Fenice di Venezia (vgl. Caruso 1980, III, Nr. 346).

Vor allem von der Musikkritik wird futurismo, oft auch polemisch, als Gruppenbezeichnung für eine modernistische und avantgardistische Stilrichtung verwendet, wobei zugleich die Bildung einer Schule ausdrücklich mitgemeint ist. In einer frühen Musikkritik P. Floridias (*Retorica iconoclasta*, L'Araldo ital. [New York] XVIII, 2. 12. 1910, o. S.) wird das Adjektiv futuristi als Synonym von avveniristi im Sinne von Wagners Anhängern gebraucht: „Quel ‚futuristi' che vorrebbe qualificare una ‚nuova' scuola d'arte... diventa una copia poco felice del suo quasi sinonimo di ‚avveniristi' che una quarantina di anni fa servì a designare i seguaci di Wagner... L'avvenirismo appartiene al passato e una rifioritura sinonimica è anacronismo" (vgl. F. Nicolodi, *Der mus. Futurismus in Italien zw. Tradition u. Utopie*, in: *Der mus. Futurismus*, hg. von D. Kämper, Laaber 1999, 61, Anm. 1). Die Verknüpfung mit dem Begriff avveniristi im Sinne der Wagnerianer setzt sich jedoch nicht durch. In dem Bericht *Le futurisme mus.* (La Liberté, 1. 3. 1912), der mit dem möglicherweise als Pseudonym anzusehenden Namen Séris unterschrieben ist und Theorien höchstwahrscheinlich von Pratella wiedergibt, wird die Eingliederung der neuen musikalischen Schule in die allgemeine Bewegung Marinettis hervorgehoben:

La musique a ses „futuristes" comme la peinture et comme la littérature. Le chef de l'école tient à garder l'incognito; et cette modestie est bien faite pour surprendre ceux qui voient dans ces sortes de manifestations un besoin de réclame (2 e).

In einem Bericht über diesen Artikel übernimmt ein Musikkritiker die Formel „a Futurist school" (*Futurist Turn to Music Reform*, New York Times, 10. 3. 1912, 4C c) und hebt die antitraditionalistische Haltung dieser neuen Stilrichtung hervor. Mehrfach wird futurista im Sinne eines Etiketts verwendet, das, wie in G. Barinis Aufsatz, polemisch auf die Zugehörigkeit zu Marinettis Gruppe verweist: „Il poema musicale che il Pratella ci ha fatto sentire, nulla dice che altri già non abbia detto: e se fosse stato eseguito all'Augusteo senza la etichetta futurista, sarebbe stato accolto con l'attenzione convinta e serena con cui quel pubblico accoglie ogni moderna manifestazione musicale, quando qualche volonteroso gliela presenta..." (*Musica futurista*, Nuova antologia di scienze, lettere ed arti CCXLVIII [Serie V, Bd. 164], 1913, 154).

Vor allem außerhalb Italiens setzt sich die Bezeichnung Futurismus im Sinne einer homogenen Schule mit einer eindeutig avantgardistischen stilistischen Richtung durch. In seinem kritischen Bericht *Futurism. A Series of Negatives* (MQ II, 1916, 9) spricht N. C. Gatty von der „so-called ‚Futurist' school of composition".

(b) Im Zusammenhang mit Kunsterneuerung und Revolutionierung der menschlichen Sinneswahrnehmung wird mit dem Futurismusbegriff die ERNEUERUNG DER „MUSIKALISCHEN SENSIBILITÄT" im Sinne Marinettis angesprochen.

Marinettis Bezeichnungen poesia futurista und poeta futurista deuten auf eine Ausweitung der ästhetischen Wahrnehmung, etwa auf den Übergang vom Wort zum Klang und zum Geräusch hin. Marinetti schreibt im *SUPPLEMENTO al Manifesto tecnico della Letteratura futurista* (Mailand 11. 8. 1912): „il poeta futurista potrà finalmente utilizzare tutte le onomatopee, anche le più cacofoniche, che riproducono gl'innumerevoli rumori della materia in movimento" (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 28). Wie Boccioni in einem Brief an Papini (Lacerba II/5, 1914) schreibt, gründet die von Marinetti postulierte Neuerung der Künste in der Erweiterung der Ausdrucksformen: „Le nuove condizioni di vita in cui viviamo hanno creato una infinità di elementi naturali completamente nuovi, e perciò mai entrati nel dominio dell'arte, e per i quali i futuristi si prefiggono di scoprire nuovi mezzi d'espressione, *ad ogni costo!*" (68 a). Sämtliche Kunstformen sollen zum Ideal einer neuen menschlichen Sensibilität beitragen, die durch ein positivistisch geprägtes Fortschrittsdenken gefordert wird:

Marinetti, *L'immaginazione senza fili e le parole in libertà. Manifesto Futurista* (Mailand 11. 5. 1913): Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 36).

Diese Idee führt in den musikalischen Manifesten zur Aufforderung, einen neuen musikalischen Stil zu entwickeln:

Pratella, *MANIFESTO dei Musicisti Futuristi* (Mailand 1910): ...ho potuto giudicare con la massima serenità il mediocrismo intellettuale, la bassezza mercantile e il misoneismo che riducono la musica italiana ad una forma unica e quasi invariabile di melodramma volgare, da cui risulta l'assoluta inferiorità di fronte all'evoluzione futurista della musica negli altri paesi...
Formare così in Italia un gusto musicale futurista, e distruggere i valori dottrinari, accademici e soporiferi, dichiarando odiosa, stupida e vile la frase: „Torniamo all'antico" (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 14).

Im oben zitierten Artikel *Le futurisme mus.* (La Liberté, 1. 3. 1912) spricht der ungenannte Autor erstmalig von einer futuristischen musikalischen Sensibilität, womit eine neue Musikauffassung sowie eine neue ästhetische Wahrnehmung verkündet werden:

Nous voulons créer une conscience musicale en rapport avec l'évolution de la sensibilité actuelle, avec les besoins de la sensibilité future. Nous voulons édifier une art nouveau émanant de notre ‚moi rénové, amplifié, décuplé, centuplé, millifié'. Les dieux musicaux des siècles passés sont morts; nous ne vibrons plus aux contact de leurs productions (o. S.).

Inhalt dieser ästhetischen Erneuerung ist eine Musikauffassung, die jeglicher romantisierenden Vorstellung und jedem Ideal des anmutig Schönen fernsteht und an der neuen Ästhetik der großen technischen Errungenschaften orientiert ist:

Marinetti, Brief an Pratella (12. 4. 1912): Io credo che il tuo genio pieno di forza romagnola possa dare d'un sol colpo la grande musica futurista, più che moderna, profetica, liberata da tutte le nebulosità nostalgiche, i miti e le leggende, l'ossessione idilliaca e agreste e le svenevoli erotomanie. Una musica che sia l'espressione delle grandi agglomerazioni umane di cui l'elettricità centuplica e complica le forze (zit. nach *Arch. del Futurismo* I, 1952, 238);
Pratella, *Contro il grazioso in musica... e di altro ancora* (Lacerba I/10, 1913): Mi tocca a parlare per forza *di futurismo*; non conosco nessun altro genere *di antigrazioso* all'infuori di questo... (104 b).

Dem Programm der Erneuerung der musikalischen Sensibilität zufolge wird in den theoretischen Manifesten unter futuristischer Musik zugleich eine synästhetische Kunst verstanden:

L. Russolo, *L'arte dei rumori. Manifesto futurista* (Mailand 11. 3. 1913): La nostra sensibilità moltiplicata, dopo essersi conquistati degli occhi futuristi avrà finalmente delle orecchie futuriste. Così i motori delle macchine delle nostre città industriali potranno un giorno essere sapientemente intonati, in modo da fare di ogni officina una inebbriante orchestra di rumori (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 32);
C. D. Carrà, *La Pittura dei Suoni, Rumori, Odori. Manifesto futurista* (Mailand 11. 8. 1913): L'immaginazione senza fili, le parole in libertà, l'uso sistematico delle onomatopee, la musica antigraziosa senza quadratura ritmica e l'arte dei rumori sono scaturiti dalla stessa sensibilità futurista che ha generato la pittura dei suoni, dei rumori e degli odori (ibid., I, Nr. 42);
F. Cangiullo, *Poesia pentagrammata* (Neapel 1923): In altri termini, voglio dire che la mia nuovissima creazione futurista, la Poesia pentagrammata, dando la simultaneità grafica della poesia e della sua *Musica naturale*, in essa naturalmente contenuta, aggiunge una nuova smisurata estensione di terreno vergine al *campo poetico*... (ibid., II, Nr. 156).

In seiner 1931 entstandenen Autobiographie plädiert Pratella jedoch nicht für eine rein positivistische und szientistische Auffassung, sondern für einen humanistischen Begriff von futuristischer Gefühlslage („stato d'animo"):

Autobiografia (Mailand 1971): Nel campo musicale io, solo, concepivo il futurismo come spirito di rinnovamento non tanto dei mezzi espressivi, della tecnica con fine a e in se stessa, quanto dell'espressività intima, vera e propria, risultante dall'adeguamento del mezzo espressivo tecnico al senso dello stato d'animo essenzialmente umano, lontano dall'astrazione inumana e arbitraria. In sintesi: ricreare umanamente il mondo, ma non andare mai contro l'umanità e, cioè, contro natura (103).

(c) Im Rahmen des musikbezogenen Futurismusbegriffs werden THEORETISCHE ÜBERLEGUNGEN ZUR MIKROTONALITÄT, DIE AUFHEBUNG DES REGELMÄSSIGEN METRUMS UND DIE EINFÜHRUNG DES GERÄUSCHS in die musikalische Komposition diskutiert.
Pratella verwirft harmonische Erweiterungen wie Chromatik, Ganztonskala und Atonalität wegen ihrer Bindung an die zwölf Töne des temperierten Tonsystems als traditionell und verlangt eine grundlegende Veränderung des Tonsystems. In Übereinstimmung mit der allgemeinen Tendenz, jegliche traditionelle Ausdrucksweise hinter sich zu lassen, impliziert futurista die Überwindung des temperierten Tonsystems zugunsten einer mikrointervallischen Unterteilung der Oktave. Ohne sich auf die bereits existierenden Erwägungen F. Busonis zur möglichen Verwendung von Drittel- und Sechsteltönen zu beziehen (vgl. *Entwurf einer neuen Aesthetik d. Tonkunst*, Triest 1907, 112 ff.), schlägt Pratella ein gänzlich neuartiges Tonleitersystem mit Mikrointervallen vor, das er mit dem vermutlich an die griechische Musiktheorie angelehnten Begriff enarmonico (enharmonisches Geschlecht) kennzeichnet. Dabei hebt der Entwurf eines neuen Tonsystems und dessen Bewertung als eines Siegs der Zukunft über die Vergangenheit die vorwärtsgerichtete Zeitauffassung, die dem Schlagwort futurismo innewohnt, deutlich hervor:

Pratella, *LA MUSICA FUTURISTA. Manifesto tecnico* (Poesia, Mailand 11. 3. 1911): Noi futuristi proclamiamo che i diversi modi di scala antichi, che la varie sensazioni di *maggiore*, *minore*, *eccedente*, *diminuito*, e che pure i recentissimi modi di scala per toni interi non sono altro che semplici particolari di un unico modo armonico ed atonale di scala cromatica. Dichiariamo inoltre inesistenti i valori di consonanza e di dissonanza...
Noi futuristi proclamiamo quale progresso e quale vittoria dell'avvenire sul modo cromatico atonale, la ricerca e la realizzazione del *modo enarmonico*. Mentre il cromatismo ci fa unicamente usufruire di tutti i suoni contenuti in una scala divisa per semitoni minori e maggiori, l'enarmonia, col contemplare anche le minime suddivisioni del tono, oltre al prestare alla nostra sensibilità rinnovata il numero massimo di suoni determinabili e combinabili, ci permette anche nuove e più svariate relazioni di accordi e di timbri.
Ma sopra ogni cosa l'*enarmonia* ci rende possibili l'intonazione e la modulazione naturali ed istintive degl'intervalli enarmonici, presentemente infattibili data l'artificiosità della nostra scala a sistema temperato, che noi vogliamo superare. Noi futuristi amiamo da molto tempo questi intervalli enarmonici che troviamo solo nelle stonature dell'orchestra, quando gli strumenti suonano in impianti diversi, e nei canti spontanei del popolo, quando sono intonati senza preoccupazioni d'arte (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 17; vgl. Quaranta 2002, 305, Anm. 7).

Der im Artikel *Le futurisme mus.* (La Liberté, 1. 3. 1912) zitierte anonyme Autor spricht von einer „gamme comatique" als Bezeichnung einer Skala, deren Mikrointervalle aus Berechnungen mit dem sogenannten pythagoreischen Komma hervorgehen. Daraus wird eine Unterteilung der Oktave in 53 Töne abgeleitet:

Apprenez donc quelles sont les lois esthétiques futuristes dont s'étayeront les beautés musicales de l'avenir...
Bref, nous avons rejeté toutes les gammes diatoniques, chromatiques, et par tons, bonnes pour émouvoir les gens sensibles aux seuls coups de trique, et nous avons édifié, *provisoirement*, la musique sur le neuvième de ton, c'est-à-dire sur le *coma*, intervalle encore délicat pour nos sens grossiers, mais perfectibles. Il y a 53 comas pour une octave juste. En se basant donc sur la gamme comatique, les compositeurs futuristes pourront construire, sur un terrain vierge, un grand nombre de gammes riches en neuves sensibilités.
En regard de ces explications, l'apôtre du futurisme musical a tracé une gamme comatique qui contient 53 notes au lieux des 7 notes de la musique ‚ancestrale'. Nous y voyons des *ré* triple dièze, des *si* quadruple bémol, etc. (2 e).

Anknüpfend an diese Darstellung äußert sich Busoni skeptisch über die Realisationsmöglichkeit solcher Musik. In *Futurismus d. Tonkunst* (1912) beurteilt er diese Theorie als undurchführbar:

Nur zwei Fragen bleiben übrig, erstens: können wir alles Alte und ebensogut wie die Alten, bevor wir Neues beginnen? Zweitens: Haben wir auch Talent?...
Bis dahin bleibt's auch „Futurismus" (*Von d. Einheit d. Musik*, Bln 1922, 185 f.).

Die Verbreitung dieser polemischen Begriffsnuancierung belegt S. Mix, der mit der Verwendung des Ausdrucks futuristi utopistische Visionäre einer nicht realisierbaren Auflösung des temperierten Tonsystems anspricht:

Questioni mus. III (L'Impero, 26. 9. 1926) ...avendo anche ampiamente dimostrato come il sistema diatonico-cromatico d'oggi sia pressoché esaurito, viene di conseguenza la pratica ammissione dell'uso corrente nella musica nuova dei quarti di tono: cioè del policromatismo enarmonico. Ecco l'avvenire della musica e una delle sue nuove possibilità sconfinate di rinnovamento!
Non si venga però a tacciarsi di futuristi fantastici, visionari od utopisti: verrà certamente il tempo che anche queste nuove teorie saranno sorpassate... (zit. nach: S. Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca 1995, 231).

Neben einer Revolutionierung des Tonsystems fordert Pratella auch die Aufhebung des regelmäßigen Metrums als „Freiheit vom rhythmischen Ausdruck" in der Musik. In *LA MUSICA FUTURISTA*... (loc. cit.) entwirft er die Theorie einer polyrhythmischen Gestaltung, die den durch eine „Quadratur"

gekennzeicheneten traditionellen rhythmisch-metrischen Satz ablösen solle:

Il ritmo di danza: monotono, limitato, decrepito e barbaro, dovrà cedere il dominio della polifonia ad un libero procedimento poliritmico, limitandosi a rimanere un particolare caratteristico.
Perciò si dovranno considerare relativi fra di loro i tempi pari, dispari e misti, come già similmente si considerano i ritmi binarî, ternarî, ternarî-binarî e binarî-ternarî. Una o più battute in tempo dispari in mezzo od a chiusura di un periodo di battuta in tempo pari o misto e viceversa non si dovranno più condannare con le leggi ridicole e fallaci della così detta *quadratura*, disprezzabile paracqua di tutti gli impotenti che insegnano nei conservatorî.
L'alternarsi e il succedersi di tutti i tempi e di tutti i ritmi possibili troveranno il loro giusto equilibrio solamente nel senso geniale ed estetico dell'artista creatore...
Tale libertà di espressione ritmica è propria della musica futurista (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 17).

In *La distruzione della quadratura* (datiert 18. 7. 1912; Florenz 1914) greift Pratella den Gedanken des freien Rhythmus als ein wesentliches Merkmal futuristischer Musik wieder auf. Die Zerstörung der rhythmischen Einheit, die durch das Alternieren unterschiedlicher metrischer Strukturen erreicht werden soll, hat als Ziel, eine „neue Ordnung" zu realisieren:

L'introduzione del RITMO LIBERO NELLA MUSICA è una nuova conquista del futurismo... (12; vgl. Caruso 1980, I, Nr. 27);
LA MUSICA FUTURISTA CONSEGUE UN'ASSOLUTA LIBERTÀ DI RITMO, COL LASCIARE ALLA SUA FRASE ESPRESSIVA LA MULTIFORME VARIETÀ E L'INDIPENDENZA INDIVIDUALE CHE IL VERSO LIBERO HA TROVATO NELLA PAROLA (12 f.);
Noi abbiamo definitivamente DISTRUTTO LA QUADRATURA SECOLARE. Acclamiamo dunque al sentimento LIBERO DEL RITMO E DELL'ESPRESSIONE, libero come la PAROLA, come il VERSO FUTURISTA, come il VOLO DELLA FANTASIA, come il BATTITO DEL CUORE...
L'ORDINE è un VECCHIO POLIZIOTTO, che non ha buone gambe per correre; NOI, FUTURISTI, CREIAMO IL NUOVO ORDINE DEL DISORDINE (14).

Daran anknüpfend setzt sich erst in den 1930er Jahren die Auffassung durch, daß futurismo im Sinne einer neuen musikalischen Ordnung zu verstehen sei. Fr. Sartori erklärt in seinem Beitrag *Musica Futurista* zum *A B C del futurismo* (Dinamo Futurista I/2, März 1933):

Chi nelle mie idee futuriste musicali vuol cercare lo strambo, il pazzesco, l'impossibile si disilluda.
Futurismo è ordine e norma; solo per questo è creazione (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 229).

Ausgehend von Pratellas Erwägungen zur Mikrotonalität und zur Aufhebung des regelmäßigen Metrums schlägt L. Russolo die Überwindung der Differenzierung zwischen Ton und Geräusch vor und entwirft den Plan einer Geräuschkunst. Damit ist ein künstlerischer Umgang mit einer der Realität entnommenen geräuschhaften Klangwelt gefordert, die zur Ausweitung des musikalischen Klangspektrums durch die Einführung des Geräuschs anregt. Die innere Verknüpfung dieser neuen Kunst der Geräusche mit der futuristischen Musik beschreibt Russolo in Form eines Manifest-Briefes an Pratella als „logische Konsequenz" der erwähnten Erneuerungen:

L'arte dei rumori... (loc. cit.): A Roma, nel Teatro Costanzi affollatissimo, mentre coi miei amici futuristi Marinetti, Boccioni, Carrà, Balla, Soffici, Papini, Cavacchioli, ascoltavo l'esecuzione orchestrale della tua travolgente Musica futurista, mi apparve alla mente una nuova arte che tu solo puoi creare: l'Arte dei Rumori, logica conseguenza delle tue meravigliose innovazioni...
Ognuno riconoscerà d'altronde che ogni suono porta con sè un viluppo di sensazioni già note e sciupate, che predispongono l'ascoltatore alla noia, malgrado gli sforzi di tutti i musicisti novatori. Noi futuristi abbiamo tutti profondamente amato e gustato le armonie dei grandi maestri. Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi e il cuore per molti anni. Ora ne siamo sazî e godiamo molto più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire per esempio, l'„Eroica" o la „Pastorale" (vgl. Caruso 1980, I, Nr. 32).

Im Geiste der aufkommenden ‚neuen Sensibilität' impliziert der Begriff musicista futurista für Russolo den Umgang mit Geräuschen und die Entwicklung neuer Instrumente. In den Schlußfolgerungen seines Manifestes schreibt er:

1. – I musicisti futuristi devono allargare ed arricchire sempre più il campo dei suoni. Ciò risponde a un bisogno della nostra sensibilità. Notiamo infatti nei compositori geniali d'oggi una tendenza verso le più complicate dissonanze. Essi, allontanandosi sempre più dal suono puro, giungono quasi al *suono-rumore*. Questo bisogno e questa tendenza non potranno essere soddisfatti che *coll'aggiunta e la sostituzione dei rumori ai suoni*.
2. – I musicisti futuristi devono sostituire alla limitata varietà dei timbri degl'istrumenti che l'orchestra possiede oggi, l'infinita varietà di timbri dei rumori, riprodotti con appositi meccanismi (ibid.);
Conquista totale dell'enarmonismo mediante gl'intonarumori futuristi (Lacerba I/21, 1913): Noi abbiamo finalmente la materia *suono-rumore*, capace di assumere tutte le forme senza eccezione alcuna che vorrà e saprà dargli l'artista futurista. Di tutto ciò io mi sono definitivamente convinto durante il primo concerto privato di intonarumori da me diretto recentemente... (245 b).

Als Bezeichnungen einer Gruppe von Geräuschinstrumenten ohne feste Tonhöhen begegnen seit 1913 (bzw. nach dem ersten Konzert mit solchen Instrumenten) die Wendungen intonarumori futuristi und orchestra futurista, zu denen später im Französischen der Ausdruck bruiteur futuriste tritt:

[anon. Kritik] (Gazzetta dell'Emilia, 3. 6. 1913): Finalmente Russolo conclude la sua concisione e insieme al suo collaboratore Piatti esce per andare a prendere il misterioso arnese che deve dare al pubblico modenese una impressione così divina della nuova orchestra futurista (zit. nach: G. F. Maffina, *Luigi Russolo e l'arte dei rumori*, Turin 1978, 29);

Russolo, *Grafia enarmonica per gl'intonarumori futuristi* (Lacerba II/5, 1914): Noi La conquista totale del sistema enarmonico con gl'intonarumori futuristi ha reso necessarie alcune modificazioni all'attuale sistema di scrittura musicale (74 a);
H. Bidou, *Les Bruiteurs Futuristes Ital. de Luigi Russolo* (L'Opinion, 25. 6. 1921): Quelle erreur ce serait, en effet, de vouloir – comme certains on fait *a priori* – exclure de la musique les bruiteurs futuristes! (vgl. Caruso 1980, III, Nr. 361).

Unter dem Einfluß des Jazz beziehen einige Künstler ab 1921 die Prägung musica futurista auf improvisierte Musik. Hervorgehoben wird dabei das Ideal der Einheit von Komponist und Interpret sowie das der Ästhetik der Geschwindigkeit entsprechende Moment der Plötzlichkeit:

M. Bartoccini u. A. Mantia, *L'improvvisazione mus. Manifesto Futurista* (Mailand 1. 3. 1921): Noi musicisti futuristi abbiamo ammirato il nostro gloriosissimo passato musicale e ammiriamo le opere dei grandi musicisti futuristi e avanguardisti. Questi hanno raggiunto alte vette di splendore e originalità. Pensiamo però che altri varchi si potranno aprire, altre cime ascendere mediante la distruzione assoluta di tutte le leggi musicali e la *libera improvvisazione* (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 146);
Fr. Casavola, *La musica dell'avvenire* (L'Ambrosiano III/10, 12. 1. 1924): *Legge, limite della Musica futurista è di identificare l'esecutore con il creatore.*
Portare l'elemento dell'improvvisazione – questo grande sogno del genio musicale che ha lasciato le traccie più profonde nella pratica organistica – nell'insieme orchestrale, deve essere il compito della musica nuova. Però l'orchestra non deve essere composta di famiglie di strumenti, ma di individui, differenti gli uni dagli altri, nel carattere, nel timbro, nella possibilità della espressione.
La musica futurista valorizza l'elemento della estemporaneità – che è l'elemento originale, germinale della musica concepita come la vera arte della eloquenza – liberandolo dall'accumulo delle forme e dei modi tradizionali che lo imprigionano e lo soffocano (ibid., II, Nr. 161);
ders., *La musica futurista. (Manifesto Futurista)* (Il Futurismo III/10, 11. 12. 1924): La musica futurista consiste in un nuovo rapporto tra ritmo, canto e armonia. Come canto e come ritmo la musica sorge da una ebbrezza improvvisatrice (ibid., II, Nr. 380).

Marinettis Gedanke einer neuen Ästhetik der Maschinen und der Simultaneität, wie er sie vor allem ab den 1930er Jahren entwickelte (vgl. oben, II. (1)(b)), hat auch auf das musikalische Begriffsverständnis eingewirkt. Aus musica futurista werden verschiedene Benennungen musikalischer und klanglicher Vorstellungen abgeleitet wie radia (weibliche Form von ital. radio). Vom Propagandasystem der faschistischen Regierung Italiens befürwortet, fand die Ausbreitung des Radios in den 1930er Jahren auch bei den Künstlern und Musikern der futuristischen Bewegung besondere Aufmerksamkeit. Um die Idee einer „futuristischen Stadt" zu realisieren, schlugen beispielsweise die Autoren des *Manifesto futurista per la città mus.* („Movimento Futurista Veronese", Verona 11. 4. 1933) vor, in Verona Lautsprecher aufzustellen, die den Tag musikalisch begleiten sollten. Dieses Projekt wurde „Una innovazione ardita geniale velocissima prettamente futurfascista" (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 250) genannt. Mit dem Ausdruck Radia bezeichnen Marinetti und P. Masnata nicht die technische Apparatur, sondern eine musikalisch-klangliche Vorstellung, die die futuristischen ästhetischen Prinzipien von Schnelligkeit, Simultaneität und Überwindung der Zeitaufteilung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft am präzisesten entspricht. Mit Radia ist die Idee eines futuristischen Musiktheaters für Radioapparate gemeint:

La Radia – Manifesto futurista (Gazzetta del popolo, 22. 9. 1933): LA RADIA SARÀ
1) Libertà da ogni punto di contatto con la tradizione letteraria e artistica...
2) Un'Arte nuova che comincia dove cessano il cinematografo e la narrazione
3) Immensificazione dello spazio Non più visibile nè incorniciabile la scena diventa universale e cosmica...
7) Un'arte senza tempo ne spazio senza ieri e senza domani...
8) Sintesi di infinite azioni simultanee...
16) Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simultaneità musicali o rumoristi dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza di crescendo e di diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo geometria (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 256).

Eine weitere, vom Futurismusbegriff abgeleitete Benennung ist aeromusica. Mit diesem Wort, das aus aereo (Luft/Fliegen/Flugzeug) und musica zusammengesetzt ist (vgl. *Aeromusica: la musica e il volo,* Futurismo II/58, 12. 11. 1933), beschreibt A. Toni die musikalische Darstellung des Fliegens in Pratellas *L'aviatore Dro* (1912). Die durch den Neologismus anklingende Vorstellung einer raschen, geräuschhaften Hast wird von Marinetti ein Jahr später aufgegriffen. In einem kurzen Bericht über den Komponisten A. Giuntini spricht er von „forme musicali contenute nell'aeromusica futurista" (*L'aeromusica futurista,* Sant'Elia III/66, 1. 5. 1934) und zielt damit auf eine musikalische Form, deren Ideal synthetische Kürze und Geschwindigkeit sind. Als Prinzipien der ‚aeromusica futurista' gelten auch Nachahmung mechanischer Bewegungen, strenge Geometrisierung der Form, heilende Wirkung, die dieser Musik innewohnt, und ihre Nähe zur faschistischen Verherrlichung Italiens:

Non si tratta d'altra parte d'un impressionismo musicale ma bensì d'un autentico futurismo musicale che esprime con sintesi brevità le forze e i ritmi della civiltà meccanica (vgl. Caruso, III, Nr. 277);
Marinetti u. Giuntini, *Manifesto futurista della Aeromusica. Sintetica geometrica e curativa* (Stile Futurista I/2, August 1934): ...al di là delle musiche pluritonali e atonali creeremo la nuova aeromusica futurista che ha per legge una sintesi-brevità. Già l'estetica della macchina propagandata dai futuristi ha arricchito di geometrismo la musica...

La musica futurista, espressione sintetica del grande dinamismo economico, erotico, eroico, aviatorio, meccanico sarà una musica curativa...
Musicisti italiani siate futuristi, cioè curate e ringiovanite le anime dei vostri ascoltatori con sintesi musicali brevissime (non superino il minuto!) eccitando fulmineamente così dovunque l'orgoglio ottimista e fattivo di vivere in questa grande Italia mussoliniana che guida ormai il secolo della macchina (vgl. ibid., III, Nr. 278).

(3) Abgelöst von der italienischen Gruppenbezeichnung wird der musikalische Futurismusbegriff in verschiedenen Ländern rezipiert, um eine MUSIK, DIE SICH VON JEDER BINDUNG AN DIE TRADITION LOSSAGT, zu charakterisieren.
Auffälligerweise kommt das Wort футуризм [futurism] in theoretischen Manifesten von Musikern, die später Musikwissenschaft und -kritik der russischen Futurismus-Bewegung zurechnete, nicht vor, weder bei N. [I.] Kul'bin (*Die freie Musik*, in: *Der Blaue Reiter*, München 1912, 69 ff.), M. Matjuschin, A. Krutschonych u. K. Malewitsch (*Manifest d. ersten pan-russ. Kongresses d. Sänger d. Zukunft*, Uusikirkko, 20. 7. 1913; zit. nach: *Sieg über d. Sonne. Aspekte russ. Kunst zu Beginn d. 20. Jh.*, hg. von Chr. Bauermeister, Bln 1983, 107 f.), G. Jakulov, B. Livsic u. A. Lourié (*My i Zapad'* [Wir u. d. Westen] [1. 1. 1914]; zit. nach: D. Gojowy, *Arthur Lourié u. d. russ. Futurismus*, Laaber 1993, 96 ff.), noch bei Lourié (*K' muzyke vyssago chromatizma* [Zu Musik von höherer Chromatik], in: *Strelec*, Bd. I, St. Petersburg 1915; zit. nach: Gojowy, *Neue sowjetische Musik d. 20er Jahre*, Laaber 1980, 446 ff.). Vor der bolschewistischen Revolution findet sich nur selten die auf Musikwerke und Komponisten bezogene Bezeichnung футуризм [futurism]. Bereits 1912 erwähnt Busoni in *Futurismus d. Tonkunst*, in Moskau seien „musikalische Nihilisten am Werke" (*Von d. Einheit d. Musik*, Bln 1922, 185), die der Autor mit den italienischen ‚Futuristen' zu identifizieren scheint oder zumindest in Beziehung bringt.
Obwohl es keine konkrete musikalische Gruppierung mit dieser Bezeichnung gab, ist vereinzelt футурист [futurist] als Oberbegriff, indirekt auch auf russische Musik und Oper bezogen, belegt: Eine Ankündigung des „Futuristov Teatra" [Theater d. Futuristen] gibt die Uraufführung von Matjuschins Oper *Pobeda nad solncem* [Sieg über d. Sonne] am 2. 12. 1913 bekannt (zit. nach: *Sieg über d. Sonne*, loc. cit., 27). Eher ist aber im Russischen mit diesem Begriffswort die italienische Bewegung um Marinetti gemeint. Auf einem Plakat zu einer Veranstaltung am 11. 2. 1914 werden Vorträge von Livsic und Lourié angekündigt, wobei der von Lourié die „Musik des italienischen Futurismus" behandelt (zit. nach: Gojowy, *Arthur Lourié...*, loc. cit., 96).
Im Blick auf Musikwerke und Komponisten wird in Rußland die Prägung футуризм [futurism] erst spät gebräuchlich. Obwohl футурист [futurist] in den 1920er bis Anfang der 1930er Jahren vereinzelt zu finden ist, begegnet dieser Begriff mit einer gewissen Kontinuität erst viel später. Zunächst werden einzelne Komponisten wie Lourié (vgl. etwa Majakowskis *Offenen Brief an A. W. Lunatscharski* [1920]; dtsch. Werke V, 68), N. Roslavets (vgl. V. Belyi, *„Levaja" fraza „muzykal'noj reakcii"* [„Linke" Phrase von d. „mus. Reaktion"], Muzykal'noe Obrazovanie 1, 1928; vgl. Gojowy, *Neue sowjetische Musik...*, loc. cit., 374), oder sogar S. Prokofjew (vgl. W. Kamenski, *Der Weg d. Enthusiasten*, Moskau 1931; ed. Loesch, *Dokumente, Briefe, Erinnerungen*, Lpz. 1965, 543, Anm. 121) sowie sämtliche musikalische Erneuerungstendenzen unter dem Begriff Futuristen subsumiert:

E. M., „Последнее слово" отживавшей культуры [Das letzte Wort einer ablebenden Kultur] (МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ 9, (21), 1927): Наконец все эти фальшивые ноты „современных" композиторов („заумь" у футуристов) есть не более, как та же фиксация лабораторной работы, фиксация звуков, в том неорганизованном, хаотическом виде... (zit. nach Gojowy, *Neue sowjetische Musik...*, loc. cit., 393)
(Schließlich sind all jene falschen Noten „zeitgenössischer" Komponisten (der „Unsinn" bei den Futuristen) nicht mehr als eben jene Fixierung der Laboratoriumsarbeit, die Fixierung von Tönen in jener unorganisierten, chaotischen Art...).

Seit 1913 werden im deutschsprachigen Raum häufig mit dem Futurismusbegriff avantgardistische Stilrichtungen und Komponisten allgemein und auch polemisch angesprochen. In dem Pamphlet *Futuristengefahr. Bei Gelegenheit von Busoni's Ästhetik* (Lpz. u. München 1917) wendet sich H. Pfitzner gegen F. Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst* ([Triest 1907] erweitert Lpz. ²1916). Kritisch gegenüber Busonis Theorie einer Musik mit Mikrointervallen und neuen Instrumenten sowie gegenüber einer ihm unterstellten „Negierung alles Bestehenden" (40), beschreibt Pfitzner Busonis Erneuerungen polemisch als „futuristisch":

Wer sich also vom Neuaufbau auf dem radikalen Umsturz einzig etwas erhofft und in diesem Sinne gewagte Anfänge als schöpferische Kunst begrüßt, der muß dazu kommen, – reden wir deutsch – den greulichsten Kitsch hoch zu preisen. Zu allen Zeiten ist irgend ein Kitsch obenauf. Wir haben und hatten den ausländischen, den trivialen, den glänzenden Orchesterkitsch, den Salon- und andere Kitscharten; unserer Generation ist es vorbehalten, den f u t u r i s t i s c h e n Kitsch in unserer Mitte aufgenommen zu haben. Dieser unterscheidet sich von seinen Brudersorten dadurch, daß er keinem Menschen Vergnügen macht, auch den Futuristen nicht. Die schlechte italienische Oper, der Salonschmarren, die Kinooperette, die Musikführer-Musik, sie haben alle ihr ehrliches Publikum, von dem sie leben. Die Futuristen dagegen leben von einem in mehrfacher Hinsicht unehrlichen Publikum, in der Hauptsache aber voneinander (17 f.); vgl. dazu P. Bekker, *Neue Musik* (Bln ⁵1920, 8 f.).

Der Futurismusbegriff wird häufig allgemein auf jene Stilrichtungen bezogen, die maßgeblich zur

Erneuerung der Musik im 20. Jh. beigetragen haben, und gerade im deutschsprachigen Raum oft mit Impressionismus (→ *Impressionismus* I.–III.), Expressionismus (→ *Expressionismus* I.–IV.) und Atonalität (→ *Atonalität* I.–IV.) verbunden:

W. Niemann, *Die Musik d. Gegenwart u. d. letzten Vergangenheit...* (Bln [1913] 9-12um 1920): Woraus aber ebenso klar folgt, daß sich dieser außerfranzösische Impressionismus mit dem Naturalismus von Richard Strauß und dem Expressionismus oder Futurismus von Arnold Schönberg mischt und ihm eine entschieden neue Richtung gibt: die Richtung von der äußersten Vorpostenlinie des musikalischen Impressionismus ins unbekannte Neuland des musikalischen Expressionismus, Futurismus und Kubismus, von Musik zur Unmusik (250);
N. C. Gatty, *Futurism. A Series of Negatives* (MQ II, 1916): It will hardly be denied that the surface impression of „Futurist" music is one of sheer cacophony... The fact is indeed that the composers deliberately set out to avoid making use of the ordinary formulae of tonality, concord and rhythmical balance, seeking rather to replace them by others witch defy ordinary analysis (9);
A. Weißmann, *Die Musik in d. Weltkrise* (Bln 1922): Hat schon der Pariser Impressionismus mit seinem *L'art pour l'art* und seiner Klang gewordenen Nervenempfindlichkeit sich der robusten Sinnlichkeit des Durchschnittsitalieners fremd gegenübergestellt, so ist der *Futurismo* eine offene Kriegserklärung an seinen gesunden, allzu gesunden musikalischen Verstand (212);
E. Bücken, *Führer u. Probleme d. neuen Musik* (Köln 1924): Trotzdem die moderne Musik in ihren verschiedenen Stilrichtungen schon gerade genug mit sich zu tun hat, pocht im Futurismus wiederum eine neue an ihre Tür. Er tritt in der Hauptsache theoretisch gerüstet auf den Plan. Als etwas vorschnell auftretender Erbe gebärdet er sich, der beerben will, was Impressionismus und Expressionismus gemeinsam totgesagt haben: die Tonalität (168).

Insbesondere werden Komponisten wie etwa Busoni, Schönberg und Strawinsky als Futuristen genannt. Bereits 1914 hält L. Ornstein ein „Pianoforte Recital of Futuristic Music" in London, in dem er neben eigenen Werken auch Schönbergs Klavierkompositionen op. 11 und op. 19 aufführt (vgl. D. Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e Futurismi in musica*, Mailand u. Lucca 1996, 262). Als „Futurist" gilt auch G. Antheil, der 1922 in Berlin als „Pianist-Futurist" (vgl. H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik*, Bln 1951, 274) auftritt. Mehrfach werden Schönberg und weitere Komponisten als Futuristen etikettiert, wobei Marinetti damit nicht die Teilnahme an seiner Bewegung, sondern die allgemeine avantgardistische Zuordnung ihres musikalischen Stils meint:

H. R. Fleischmann, *Musikbrief: Aus Wien* (ZfM XXCVII/22, November 1920): Wien als Brennpunkt fortschrittlichster Musik, der Siedekessel stärkster Wallungen der Moderne, der Schmelzofen glühendsten Neutönertums, der Sammelplatz aller derer, die sich um die Fahne des musikalischen Bolschewismus, Futurismus, Kubismus, Expressionismus oder wie man die jüngsten Richtungen nennen und unterscheiden mag, scharen (417);
F. T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi ital. Manifesto al governo fascista* (März 1923): *b)* all'Augusteo sono accolti gli avanguardisti e i futuristi stranieri (Strawinsky, Ravel, Schoenberg, Schriabine, Scherecker [sic]), mentre sono trascurati o rifiutati gli avanguardisti e futuristi italiani (Opere II: *Teoria e invenzione futurista*, Mailand 1968, 491);
F. Sartori, Art. *Musica Futurista*, in: *A B C del futurismo* (Dinamo Futurista I/2, März 1933): Il musicista futurista deve approfondire lo studio della melodia.
Un Bellini del '900 sarebbe tanto desiderato quanto un Schönberg italiano (vgl. Caruso 1980, II, Nr. 229).

Seit Anfang der 1920er Jahre begegnet das Stichwort Futurismus in Musiklexika, wobei lediglich die Bedeutung eines neu aufkommenden musikalischen Stils festgehalten wird, der durch eine antitraditionalistische Haltung sowie eine Nähe zum Expressionismus charakterisiert ist:

RiemannL (Bln 101922): F u t u r i s m u s, in der Musik ein Ausdruckswille, der die musikalische Kulturarbeit der Vergangenheit negiert, und die Auflösung aller angeblich konventionellen Bindungen anstrebt: der Tonalität, der Diatonik, der thematischen Architektur usw., und der über die Chromatik in Viertel- und Sechsteltonsysteme hinausstrebt. Vgl. Expressionismus (394 b);
MoserL (Bln 1935): F u t u r i s m u s (= Zukunftsstil), Wortprägung des ital. Schriftstellers Marinetti (um 1910) für einen Kunststil, der radikal mit der Vergangenheit bricht; zur Übertragung auf die Musik siehe atonal u. Expressionismus (247 b).

Mehrfach werden mit Futurismus irrtümlicherweise auch Autoren benannt, die keineswegs mit den so genannten künstlerischen Bewegungen in Berührung standen. Im *Wörterbuch d. Musik* (Lpz. 1940) definiert E. Bücken das Stichwort *Futurismus* als „Name einer der um 1910 aufkommenden Musikrichtungen, die letztlich auf F. Busonis ‚Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst' zurückgeht" (142 b), wodurch deutlich wird, daß diese Benennung allgemein für unterschiedliche modernistische Richtungen verwendet wurde. Später wurden Kompositionen von A. V. Mosolov (etwa *Die Eisengießerei*, 1926–28) und E. Varèse sowie die kompositorische Ausprägungen der Musique concrète (→ *Musique concrète* I.–II.) und der elektronischen Musik als von der futuristischen Ästhetik geprägte Phänomene verstanden.

In der Musikgeschichtsschreibung nach 1945 bezeichnet Futurismus sowohl die musikalischen Erscheinungen von Marinettis Bewegung als auch allgemein ein avantgardistisches Stilmerkmal, wobei in der Regel das Substantiv für die Gruppenbezeichnung und das Adjektiv für die ästhetischen Merkmale gebraucht wird:

F. Nicolodi, *Der mus. Futurismus in Italien zw. Tradition u. Utopie*, in: *Der mus. Futurismus*, hg. von D. Kämper (Laaber 1999): Marinettis Neologismen *Futurismus/Futurist* (1909) werden in Italien und im Ausland mit musikalischem Bezug gebraucht, sei es im eigentlichen Sinne, sei es in erweiterter Bedeutung im Sinne von „Modernismus, Avantgarde"... (45);
Fl. Dennis u. J. Powell, Art. *Futurism*, New GroveD (London 22001): Francesco Balilla Pratella was the first

composer to involve himself formally with the movement, but, with the exception of passages inserted by Marinetti, his three manifestos... display a greater concern with minor details of compositional technique than with the expounding of a musical means of expressing the futurist machine aesthetic (IX, 362 b).

Lit.: Arch. del Futurismo, Bd. I–II, hg. von M. Dr. Gambillo u. T. Fiori, Rom 1952 u. 1958; L. G. CALDERONE, Preistoria di (o del) Futurismo, Lingua Nostra XXIII, 1962; Manifesty i programmy russkich futuristov, hg. von Vl. Markov, Slavische Propyläen XXVII, München 1967; L. CARUSO, Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909–1944, Bd. I–IV, Florenz 1980; E. JOHN, Musikbolschewismus. Die Politisierung d. Musik in Deutschland 1918–1938, Stuttgart u. Weimar 1994; D. KÄMPER, Art. Futurismus, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeitete Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; A. QUARANTA, Il lessico mus. dei futuristi fra innovazione e provocazione, Musica e Storia X/1, 2002.

Matteo Nanni, Freiburg i. Br. 2004

Gaku 樂

Das altchinesische Zeichen 樂 mit dem Namen Gaku ist seit dem 14. Jh. vor Chr. archäologisch belegt im Zusammenhang mit der Vermittlung und der dadurch zu erreichenden Harmonie zwischen Menschlichem und Transzendentem; im gegenwärtigen ostasiatischen Kulturbereich bezeichnet Gaku allgemein das Musikalische.
Das Zeichen enstand als Stilisierung eines rituellen, der Rassel ähnlichen Instruments mit einer hölzernen Stange, an der kleine Schellen mit Fadenornamenten hängen; dieses Instrument gebrauchten Schamanen, um durch seinen Klang mit Gottheiten zu kommunizieren, diese zu beschwören oder zu erfreuen.
Religiösen Ursprung haben auch andere Schriftzeichen, die später mus. Bedeutung gewannen und die zusammen mit Gaku das Feld der menschlichen Kommunikation mit dem Göttlichen begrifflich erfassen. Das Schriftzeichen 言 (gen, sagen, sprechen) etwa entstand aus der Figur der Nadel, die den Eid vor einem Gott symbolisiert, da sie zur Bestrafung bei Brechung des Eides diente, sowie der Figur des heiligen Kastens, in dem der Eid schriftlich niedergelegt wurde. Das Zeichen 音 (oto, Ton) verweist auf die Situation, in der dieser Kasten läutet (markiert durch den Strich im unteren Bestandteil der Figur), wenn das Göttliche kommt (oto-nau) und dadurch der Eid durch die Götter akzeptiert wird. Das Schriftzeichen 歌 (uta, Gesang) geht auf das einfachere Zeichen 可 zurück, das eine gebogene Stange mit einem Papierstück zeigt, auf dem das Gebet, der heilige Eid oder auch der Fluch als Anklage (uta-u) an die Gottheit geschrieben ist. Das Zeichen 舞 (mai, Tanz) stammt von der Figur des Schamanen mit Federschmuck, der tanzend um Regen bittet. Diese Schriftzeichen des Sprechens eines heiligen Eides vor Gott, des Tones als seiner Erhörung und des Tanzes als Anbetungsritus bilden mit Gaku ein Begriffsfeld des rituellen Verkehrs mit dem Transzendenten.
Das Zeichen Gaku wird heute im Japanischen als gaku, im Chinesischen als yüeh und im Koreanischen als ak gelesen. Die japanische Aussprache stammt vermutlich von der altchinesischen Lautgebung der Han-Dynastie (202 vor Chr. bis 220 nach Chr.), als die Bewohner der japanischen Inseln deren Zeichensystem kennenlernten und später als Kanji (Schrift der Han-Dynastie) in die japanische Sprache übernahmen, weswegen im späten 7. Jh. die ältesten japanischen Schriften mit Kanji geschrieben wurden. Da die japanischen Sprache nicht der chinesischen Sprachfamilie angehört, konnte die Integration nur über die semantische Ebene des Zeichens geschehen: Ein Zeichen wie Gaku wurde ursprünglich als Sinnkomplex verstanden, mit dem sich semantisch mehrere japanische Wörter (etwa uta, mai und asobi) decken, die dann zur Artikulation des Zeichens dienen. Zugleich behält das Zeichen jedoch die ursprüngliche altchinesische Lautgebung (gaku), so daß in der japanischen Sprache fast jedem Zeichen zwei Lautformen entsprechen: erstens die altchinesische Lautung, die im Japanischen keine Bedeutung hat, sondern nur in Verbindung mit anderen Zeichen abstrakte Wortkomplexe bildet, und zweitens der japanische Laut, der den genuin japanischen Wortsinn ausdrückt. Wesentlich für die Eigenart der Bedeutung und Kontextabhängigkeit eines japanischen Zeichens ist die Beachtung des sprachwissenschaftlich-orientalistischen Terminus Polyphonie (vgl. Schaeffner 1998, 148). So wurde im Altjapanischen des 7.–9. Jh. das Zeichen Gaku nicht als gaku, sondern hauptsächlich als utamai (aus uta, Gesang, und mai, Tanz) oder als asobi (Spiel) gelesen. Im gegenwärtigen Japanisch lautet das Zeichen Gaku demgegenüber raku (leicht, angenehm) oder tanoshii (sich freuen).
Den unterschiedlichen historischen und sozialen Kontexten entsprechend bildet das Zeichen Gaku unter anderem folgende Begriffe: 禮樂 (rei-gaku, irdische und himmlische Ordnung), 音樂 (on-gaku, Klang und himmlische Ordnung, später verallgemeinert zu der Bedeutung Musik), 雅樂 (ga-gaku, hohe, richtige oder vornehme Musik), 越天樂 (e-ten-raku, Titel eines gagaku-Stücks), 三國樂 (san-goku-gaku, die Musik der drei koreanischen Länder), 唐樂 oder 左樂 (tō-gaku oder sa-gaku, die Musik der Tang-Dynastie), 右樂 (u-gaku, koreanische gagaku), 能樂 (nō-gaku, nō-Musik), 邦樂 (hō-gaku, japanische Musik), 洋樂 (yō-gaku, westliche Musik), 樂器 (gakki [aus gaku und ki], Musikinstrument), 樂音 (gaku-on, mus. Klang), 器樂 (ki-gaku, Instrumentalmusik), 声樂 (sei-gaku, Vokalmusik), 交響樂 (kō-kyō-gaku, Orchestermusik), 樂人 (gaku-jin, höfische Musiker), 樂府 (gaku-fu, gelesen als ōutadokoro, Vorläufer des folgenden utatsukasa), 雅樂寮 (ga-gaku-ryō, gelesen als utatsukasa oder utamai no tsukasa als Name der offiziellen Organisation für „vornehme Musik" bzw. gagaku zw. 701 u. etwa 948), 樂所 (gakusho oder gakuso als Name der 948 gegründeten Nachfolgeorganisation); 催馬樂 (sai-ba-ra aus sai, ba und gaku, das als raku gelesen zu ra verkürzt wurde; Bezeichnung einer von gagaku abgeleiteten Musikgattung).

Lit.: A. SCHAEFFNER, Variations sur deux mots: polyphonie, hétérophonie, RBM XX, 1966, wiederabgedruckt in ders., Variations sur la musique, Paris 1998; S. SHIRAKAWA, Chūgoku kodai no bunka [Die alte chinesische Kultur], Tokyo 1979; DERS., Chūgoku kodai no minzoku [Das alte chinesische Gemeinschaftswesen], Tokyo 1980; DERS., Jikun [Etymologisches Wörterbuch d. japanischen Zeichensprache u. ihrer Lesarten], Tokyo 1994; DERS., Jitō [Etymologisches Wörterbuch d. japanischen Zeichensprache], Tokyo 1994; DERS., Jitsū [Allgemeines Wörterbuch d. japanischen Zeichensprache], Tokyo 1994.

Die vorliegende Darstellung eines zentralen fernöstlichen Schriftzeichens bzw. Begriffs für das im weitesten Sinne ‚Musikalische' kann aufgrund der kulturellen Differenzen und des Mangels an terminologischen Vorarbeiten in diesem Bereich als Versuch angesehen werden (Anmerkung der Schriftleitung).

I. Das Zeichen Gaku ist CHINESISCHEN URSPRUNGS.
(1) Gaku bezeichnet dasjenige, was durch Musik, Gesang und Tanz das Menschliche und das Göttliche vermittelt und dadurch die HARMONISIERUNG DER IRDISCHEN UND HIMMLISCHEN WELT stiftet.
(2) Im reigaku-Denken des Konfuzianismus in China um 500 vor Chr. bis zur Han-Dynastie wird Gaku als Vermittlung zwischen Irdischem und Himmlischem zu einem ethisch-ästhetischen Ideal erhoben. Gaku benennt das, was durch Musik, Gesang und Tanz ausgedrückt werden kann, wird aber primär als ETHIK begriffen, auf die sich das ideale politische Handeln stützen soll.

II. Mit der Einführung des Zeichens Gaku in die JAPANISCHE SPRACHE verändert sich seine Bedeutung.
(1) Das Zeichen Gaku im Sinne der ursprünglichen religiösen Bedeutung wird im Japanischen als asobi und utamai gelesen und bezeichnet die VERMITTLUNG VON DIESSEITS UND JENSEITS.
(2) In der Nara-Zeit (Mitte 7. Jh. bis 794) wird Gaku – jetzt überwiegend als utamai gelesen – von seiner religiösen Grundbedeutung losgelöst und zunehmend mit derjenigen Musik identifiziert, die als FESTLICHE HOFMUSIK (gagaku) der Tang-Dynastie durch die staatliche Organisation für Musik Utatsukasa verwaltet und aufgeführt wurde.
(3) In der Heian-Zeit (794 bis Ende 11. Jh.) verzweigen und verschränken sich die Bedeutungen von Gaku: Wird Gaku einerseits ausschließlich als offizielle Hofmusik (gagaku) verstanden, so wird andererseits die traditionelle japanische Musik mit asobi angesprochen. Im Lauf des 9. Jh. wird jedoch die Hofmusik allmählich in genuin japanischer Weise modifziert, so daß VERSCHIEDENE MISCHSTILE VON HOFMUSIK UND TRADITIONELLER JAPANISCHER MUSIK entstehen und asobi im höfischen Kontext dementsprechend auch modifizierte gagaku bedeuten kann.
(4) Mit dem Niedergang der Hofkultur (bis 1868, der Restauration von Meiji) geht eine Verflachung des Begriffs Gaku einher, der nun auf GAGAKU ALS EINER HÖFISCH UND ALS FREMD BZW. AUSLÄNDISCH WAHRGENOMMENEN MUSIK beschränkt wird, die in der zweiten Hälfte des 15. Jh. fast vollkommen in Vergessenheit gerät und nur im Rahmen höfischer und buddhistischer Zeremonien zur Aufführung gelangt.
(5) Mit der Öffnung Japans nach 1868 wird der Begriff Gaku verallgemeinert und bezeichnet die ABSTRAKTE KATEGORIE DES MUSIKALISCHEN allgemein, wobei er überwiegend nur in Wortverbindungen wie on-gaku, ga-gaku usw. gebraucht wird.

I. Das Zeichen Gaku ist CHINESISCHEN URSPRUNGS und kommt wie auch die verwandten Zeichen zwischen 1700 und 1000 vor Chr. auf.

(1) Gaku bezeichnet dasjenige, was durch Musik, Gesang und Tanz das Menschliche und das Göttliche vermittelt und dadurch die HARMONISIERUNG DER IRDISCHEN UND HIMMLISCHEN WELT stiftet. Das Musikalische ist bezogen auf Gaku ein Mittel und Gaku bezeichnet das Ziel des Musikalischen.
In einem der ältesten historischen Texte wird ein Mythos über den Gott Ki von Gaku erzählt, in dem Ki für das Verwalten von gaku bestimmt wird. Dort heißt es sinngemäß, daß das Dichten auf das Sagen ziele, das Sagen durch das Singen zu Stimmen verlängert werde, die sich in sechs Tonarten harmonisieren. Wenn die acht Musizierweisen harmonisch und ordentlich klingen, würden Götter und Menschen durch gaku harmonisiert:

Anon., 書経 [*Dichtung u. Gesch.*] (um 800 vor Chr.): 命汝典樂。 ...詩言志、歌永言、 声依永、 律和声。 八音克諧、無相奪倫、 神人以和。 ...於予撃石拊石、百獣率舞(舜典).

(2) Im reigaku-Denken des Konfuzianismus in China bis zur Han-Dynastie (zw. 500 u. 200 vor Chr.) wird Gaku als ursprüngliche religiöse Vermittlung zwischen Irdischem und Himmlischem bzw. Menschlichem und Transzendentem zu einem ethisch-ästhetischen Ideal erhoben: 禮樂 rei-gaku. Dabei bezeichnet rei das irdische, weltliche Ordnungsprinzip, gaku hingegen das himmlisch-kosmologische Prinzip der Harmonie. Gaku benennt dasjenige, was durch Musik, Gesang und Tanz ausgedrückt werden kann, wird aber primär als ETHIK begriffen, auf die sich das ideale politische Handeln stützen soll, indem sie in dem harmonischen Verhältnis beider Prinzipien das Ziel zu finden hat. In diesem Verständnis erhöht der Mensch sich durch Befolgung des irdischen Ordnungsprinzips zur himmlischen Ordnung. In dem folgenden anonymen Text heißt es, daß gaku die „Harmonie des Kosmos" sei, hingegen rei die „Ordnung der Welt": gaku entstamme dem Himmel, rei walte über der Erde. Falsches Walten und falsche Herkunft verursachten die irdische Unordnung. Nur wenn Himmel und Erde in klarem Zustand seien, könnten gaku und rei richtig entstehen. Entsprechend formuliert auch schon Konfuzius, daß der Mensch vom Gedicht ausgehe, sich in der irdischen Ordnung (rei) bilde, um sich in der himmlischen Ordnung (gaku) zu vervollkommnen:

Konfuzius, 孔子 (um 500 vor Chr.): 興於詩、 立於禮、 成於樂 (泰伯) (論語 [Schriften]);

Anon., 禮記 [*Über rei*] (wohl 4. Jh. vor Chr.): 樂者天地之和也。 禮者天地之序也。 ...樂由天作、 禮以地制。 過制則乱、 過作則暴。 明於天地、 然後能興禮樂也 (樂記).

Zu gaku gehören Gedicht, Gesang und Tanz als die drei untrennbaren und prinzipiell identischen Mittel. So schreibt der zitierte Anonymus, daß sowohl Musikinstrumente als auch Tanzfiguren Mittel bzw. daß musikbezogene sowie tänzerische Körperbewegungen Ausdrucksweisen von gaku seien. Gaku sei die höchste Form der Moral, und die Musikinstrumente beinhalteten gaku. Das Dichten sei Ausdruck der menschlichen Seele, das Singen bringe sie in Gestimmheit und das Tanzen in Bewegung. Dichten, Singen und Tanzen stammten von der Seele, der auch die Musikinstrumente folgen würden:

故鐘鼓管声、羽籥干戚、樂之器也。 屈伸俯仰、 綴兆舒疾、 樂之文也。 ...樂者、 徳之華也、 金石絲竹樂之器也。 詩、 言其志也、 歌、 詠其声也、 舞、 動其容也、 三者本於心、 然後樂器従之 (樂記).

Dieses Begriffsverständnis von Gaku als Einheit von Dichten, Singen und Tanzen gilt bis zur gagaku-Musik der chinesischen Tang-Dynastie (618–907). Doch aufgrund der tiefreichenden Bedeutung des Harmonisierungsprinzips beschränkt sich Gaku nicht allein auf das Musikalische. Konfuzius zufolge ist der Geltungsbereich von gaku genausowenig auf die Musikinstrumente begrenzt wie die irdische Ordnung ausschließlich die formale Bekleidung betrifft. Der oben zitierte Anonymus erläutert, daß der Ton in der menschlichen Seele entstehe und gaku von ethischer Natur sei. Denn wer nur die Stimme und keinen Ton verstehe, wird von ihm mit einem Tier verglichen, wer nur den Ton und nicht gaku verstehe, mit dem Pöbel, denn nur die Edlen beherrschten gaku. Folglich müsse man sich in die Stimme vertiefen, um den Ton besser kennenzulernen, in den Ton, um gaku zu lernen, und in gaku, damit man die Politik verstehen könne. Dergestalt realisiere sich die irdische Ordnung. Verstehe man die Stimme nicht, so spreche man nicht vom Ton; verstehe man den Ton nicht, so spreche man nicht von gaku. Durch das Studium von gaku nähere man sich der irdischen Ordnung. Wenn man beides von rei und gaku gelernt habe, so besitze man die höchste Moral. Aus diesen Gründen liege das oberste Ziel von gaku nicht in der Tonkunst:

Konfuzius, op. cit.: 禮伝禮伝、 玉帛云平哉、 樂伝樂伝、 鐘鼓云平哉 (陽貨).
Anon., *op. cit.*: 凡音者、生於人心者也。 樂者通倫理者也。 是故知声而不知音者、 禽獣是也。 知音而不知樂者、 衆庶是也。 唯君子為能知樂。 是故審音以知樂、 審樂以知政。 而治道備矣。 是故不知声者、 不可與言音。 不知音者、 不可與言樂。 知樂則畿於禮矣。 禮樂皆得、 謂之有徳。 徳者得也。 是故樂之隆、 非極音也 (樂記).

Demzufolge bezeichnet Gaku die ideale Politik und die ideale Welt bzw. die für die dazu notwendige Harmonisierung des irdischen und himmlischen Prinzips nötigen Mittel. Konfuzius antwortet auf die Frage nach der idealen Regierung u. a. mit dem Hinweis, daß man dafür nur die gaku (Musik und Tanz) der Shun-Dynastie hören bzw. wahrnehmen müsse:

op. cit.: 顏淵問為邦、 子曰、 行夏之時、乗殷之輅、服周之冕、樂即韶舞、 放鄭声、 遠佞人 (衛霊公).

In der gleichen Schrift heißt es auch, daß die gesellschaftliche Ordnung, die himmlische Ordnung (gaku) und der Krieg dann vom Himmelskaiser ausgehen, wenn die Welt gut regiert würde:

天下有道、 則禮樂征伐自天子出 (季氏).

Dem schon zitierten Anonymus entsprechend lenkt rei das Herz des Volkes, während gaku die Stimme des Volkes harmonisiere. Dies werde durch die Politik und die Strafe ausgeführt. Rei, gaku, Politik und Strafe – wenn diese vier erfüllt seien, würde sich schon der Weg des Kaisers bahnen. An gleicher Stelle heißt es, daß gaku mit der Harmonie des Kosmos identisch sei. Und deutlicher in bezug auf das in Rede stehende Begriffsverständnis schreibt der Autor, daß die alten Heiligen gaku machten, um dem Himmel zu entsprechen. Sie beherrschten rei und verbreiteten die Ordnung auf Erden. Denn besitze man beides, rei und gaku, so besitze man die Harmonie des Kosmos. Gaku befinde sich am Ursprung, rei befinde sich in der Kreatur. Unendlich sei der Himmel, unbeweglich sei die Erde. Unendlichkeit und Unbeweglichkeit seien himmlische und irdische Ordnungen. Die Heiligen sprächen also von gaku und rei:

禮節民心、 樂和民声、 政以行之、 刑以之防。 禮樂刑政、 四達而不悖、 則王道備矣...
大樂與天地同和...
故聖人作樂以応天、 制禮以配地。 禮樂明備、天地官矣... 樂著大始、而禮居成物。 不息者天也、 著不動者地也。 一動一静者天地之間也。 故聖人日禮樂云 (樂記).

Gaku bezeichnet folglich ein einflußreiches politisches Werkzeug und damit auch das Kriterium, ob eine Regierung gut ist oder nicht. Unter Bezug auf on-gaku (Klang und himmlische Ordnung, später Musik) heißt es im folgenden Beleg, daß ongaku sich auf politisches Handeln richte und die Welt harmo-

nisch und gerecht mache. Höre man den Ton eines Staates, so kenne man schon den Staat. Gaku selbst sei unentbehrlich und nicht in einer Generation entstanden und enthalte somit die unendliche Geschichte politischer Ordnungen:

Anon., 呂氏春秋 [*Gesch., hg. von Herrn Ryo*] (Mitte 3. Jh. vor Chr.): 音楽之所由来者遠矣。 生於度量、 本於太一。 ... 声出於和、 和出於適。 和適、 先王定樂、 由此而生。 天下太平、 万物安寧、 皆化其上。 樂乃可成。 成樂有具。 必節嗜慾。 嗜慾不辟、 樂及可務。 務樂有術。 必由平出。 平出於公。 公出於道。 故惟得道之人、 其可興言樂乎 (仲夏紀・大樂).
凡音楽通乎政、 而移風平俗者也。 俗定而音楽化之矣。 故有道之世、 其音而知其俗矣、 觀其政而知其主矣。 故先王必託於音楽、 以論其教 (仲夏紀・適音).
楽所由来者尚也、 必不可廃。 ...非獨為一世之所造也 (仲夏紀・古樂).

Entsprechend heißt es, daß gaku tief in die menschliche Seele eindringe und schnell großen Eindruck ausübe. Die alten Kaiser hätten dies bedacht und gaku geregelt bzw. geordnet, denn nur wenn gaku ordentlich klinge, würde das Volk ‚harmonisch' sein und geriete nicht ins Böse und Verworrene:

荀子 *Junshi* (um 2. Jh. vor Chr.): 夫声樂之入人也深、 其化人也速。 故先王謹為之文。 樂中平則民和而不流、 樂粛荘則民斎而不乱 (樂論篇).

II. Mit der Einführung des Zeichens Gaku in die JAPANISCHE SPRACHE verändert sich seine Bedeutung.

(1) Das Zeichen Gaku im Sinne der ursprünglichen, religiösen Bedeutung wird im Japanischen als asobi und utamai gelesen und bezeichnet die VERMITTLUNG VON DIESSEITS UND JENSEITS.
Mit der Einführung der chinesischen Zeichen in die japanische Sprache wurde auch Gaku mit der oben, I. (1), dargestellten Konnotation übernommen. Diesem religiösen Sinnkomplex entsprach im Japanischen das Wort asobi (Spiel). Dabei wurde der religiöse Kontext als geistiger Zustand begriffen, in dem sich alles im Spielerischen befindet. Denn erst durch das Spielen wird derjenige freie Seelenzustand erreicht, der für das Eintreten und Ereignen des Transzendenten als unumgänglich gilt. Eine Sammlung alter japanischer Überlieferung und Mythen, die erst später herausgegeben und aufgeschrieben wurde, enthält die Beschreibung einer ekstatischen Szene der göttlichen Kommunikation und die Bedeutung des Spiels. Die Passage schildert die rituellen Vorbereitungen sowie die spielerischen und ekstatischen Handlungen der Göttin Amanouzume-no-mikoto, die dadurch die Götter bewegt und in erschütterndes Lachen ausbrechen läßt. Auf die Frage der Sonnengöttin, weshalb denn Amanouzume spiele und alle Götter und Göttinnen so heiter lachten, antwortet Amanouzume, daß alle nur für die Sonnengöttin lachen und spielen:

Anon., 古事記 *Kojiki* [*Alte Gesch., hg. von Hieda no Are*] (712): 天宇受売命、 天の香山の天の日影を手次にかけて、 天の真折を鬘として、 天の香山の小竹葉を手草に結ひて、 天の岩屋戸にうけ伏せ、 踏みとどろこし神懸かりして、 胸乳をかき出で、 裳緒をほとにおし垂れき。 ここに高天原動みて、 八百万の神共に咲ひき。 ... 吾が隠りますによりて、 天の原自ら闇く、 葦原中国も皆闇からむとおもふを、 何の由にか天宇受売は樂 [asobi] をし、 また八百万神諸咲うぞとのりたまひき。 すなはち天宇受売汝が命に益して貴き神坐すが故に、 歓喜び咲ひ樂ぶ [asobu] とまおしき... (天の岩戸 Amanoiwato).

Um den Zustand der Ekstase zu erreichen, in dem man seinen alltäglichen Zustand überwindet und mit dem jenseitigen Wesen kommunizieren kann, wird gesungen, gespielt und getanzt: Gesang (uta), Spiel und Tanz (mai) bilden also untrennbare Momente von asobi. Das Zeichen Gaku wurde denn auch als uta und mai bzw. utamai gelesen. Die ‚polyphone' Beziehung von Zeichen und Aussprache zusammenfassend, gehört zum (chinesischen) Zeichen Gaku die (japanische) Aussprache und Bedeutung von asobi und utamai, während dem Zeichen Uta Mai **歌舞** utamai korrespondiert.
Asobi bezeichnet folglich die Vermittlung zwischen Menschen und Göttern durch das Spiel. Daß dabei ein Musikinstrument – insbesondere das Koto – als Mittel zur religiösen Kommunikation verwendet wurde, schildern zahlreiche Szenen des zitierten *Kojiki*, so etwa die folgende, wo ein Herrscher in den Krieg ziehen will und das Koto spielt. Ein zuhörender Minister nimmt dabei „die Verheißung Gottes" wahr:

かれ、 天皇筑紫のかしひの宮に坐して、 熊曾国を撃たむとしたまひし時、 天皇御琴 [koto] を控かして、 建内宿禰大臣沙庭に居て、 神の命を請ひき (中巻仲哀天皇 Chūai Tennō).

Asobi als Bezeichnung der Kommunikation mit dem Jenseits ist auch ein wesentliches Element in der

Totenfeier. Es wird für die Toten ‚gespielt'. Asobi kann folglich auch als Todesritual begriffen werden. So hieß die entsprechende Berufsgruppe asobi-be (Leute des Spiels). Diese vermittelten durch ihre Musik zwischen dem Diesseits und dem Jenseits und versuchten die Seele des Verstorbenen wieder ins Leben zurückzurufen. Eine Szene des zitierten *Kojiki* beschreibt eine Handlung, bei der eine Witwe durch ihr Klagen die Eltern des Verstorbenen auf die Erde zurückholt und diese mit ihr ein kleines Haus zur Totenfeier bauen, in dem sie acht Tage und Nächte musizieren:

かれ、　天若日子の妻、　下照比売の哭く声、　風のむた響きて天に到りき。　ここに天なる天若日子の父、　天津国主玉神またその妻子聞きて、　降り来て哭き悲しびて、すなはちそこに喪屋を作りて、　河雁をきさり持とし、　鷺を掃持とし、　翠鳥を御食人とし、　雀を碓女とし、　雉を哭き女とし、　かく行なひ定めて、　日八日夜八夜をあそびき　[asobiki]　(天若日子　Amenowakahiko)　.

Auch utamai kann diese Bedeutung haben. Der folgende Passus erwähnt, daß bei den Todesfeierlichkeiten des Kaisers Tenmu verschiedene utamai gespielt wurden:

日本書紀　*Nihon　Shoki*　[*Japanische Gesch., hg. von Ōno Yasumaro*]　(720)：次国々造等、　随参赴各誄之。　仍奏種々歌舞 [utamai]　(天武天皇朱鳥元年二十九日 (686)).

(2) In der Nara-Zeit (Mitte 7. Jh. bis 794) wird Gaku – jetzt überwiegend als utamai gelesen – von seiner religiösen Grundbedeutung losgelöst und zunehmend mit derjenigen Musik identifiziert, die die staatliche Organisation für Musik Utatsukasa als FESTLICHE HOFMUSIK (gagaku) der Tang-Dynastie verwaltete und aufführte.

Um die Mitte des 4. Jh. wurde Japan durch die kaiserliche Familie (Tennō-Familie) erobert und zum großen Teil vereinigt. Sie versuchte, die hochentwickelte, kontinentale Kultur einzuführen, um gegenüber China und Korea einen internationalen Gleichstand zu gewinnen. Das älteste Dokument der Einführung ausländischer (in diesem Fall der koreanischen) Musik aus dem Jahre 462 enthält eine offizielle, altchinesisch verfaßte Geschichtsschreibung. Dort wird geschildert, wie der Herrscher von Korea als Ausdruck seiner Trauer zahlreiche Schiffe und drei Musiker nach Japan sendet, nachdem er vom Tode des japanischen Regenten gehört hat. Die Gesandtschaft trifft am Hof von Osaka ein, wo der Trauertanz aufgeführt und das Trauerfest gefeiert wird. Die Beziehung von gaku zu Tod und Jenseits ist hier allerdings noch vorhanden:

日本書紀　*Nihon　Shoki*　[*Japanische Gesch., hg. von Ōno Yasumaro*]　(720)：於是、　新羅王聞天皇既崩御、　而驚愁之、　貢上調船八十艘、　及種々樂人　[utamai no hito]　八十。　是泊對馬而大哭。　到筑紫亦大哭。　泊于難波津、　則皆素服之。　悉捧御調、　且張種々樂器　[utamai no utsuwa]、自難波到于京、　或哭泣、　或舞歌　[mai uta]（日本書紀第十三巻允恭四十二年).

Vom Ende des 7. Jh. bis zum Anfang des 9. Jh. wurde der politische sowie der kulturelle Austausch mit koreanischen Ländern und besonders mit China zunehmend intensiver. Während des sich beschleunigenden Aneignungsprozesses der kontinentalen Kultur in der Ausformung des zentralistischen Kaiserreichs Japan wird gaku nach und nach von seiner ursprünglichen Bedeutung gelöst und zunehmend säkularisiert, um schließlich die gagaku-Musik zu bezeichnen. Das Zeichen Gaku wurde zwar weiterhin als utamai gelesen, doch die andere Lesart asobi trat samt ihrer rituellen Implikation zurück.

Die Säkularisierung geschah durch eine Verschiebung der Bedeutungskonstellation von Gaku: Das durch Gaku vermittelte Transzendente bzw. Jenseitige wurde zum Hohen (Kaiserlichen, Höfischen) und Fremden (Ausländischen). Das Jenseitige wandelte sich dadurch zum ‚transzendenten' Kaiserhaus mit dem Kaiser als Gott-Menschen und zu dem sich außerhalb Japans befindlichen Ausland. (Dieser Vorgang wiederholte sich im 19. Jh. in einem erneuten Prozeß der Aneignung, diesmal der westlichen Kultur.)

Die in der höfischen Welt bei verschiedenen Gelegenheiten als offizielle, staatliche gespielte Musik hieß nun gagaku (gelesen als uta oder utamai) und wurde als die vom Kaiser eingeführte ‚ausländische' Musik begriffen.

Die gagaku-Musik, die die Japaner spätestens um die Mitte des 7. Jh. übernommen hatten, war nicht diejenige gagaku (hohe, richtige oder vornehme Musik), die Konfuzius in seinem reigaku-Denken idealisiert hatte (vgl. oben, I. (2)), sondern eher die festliche Hofmusik der Tang-Dynastie. Doch von der konfuzianischen reigaku-Auffassung selbst wurde nicht abgewichen; sie bot der Regierung den ideologischen Anlaß für die staatliche Standardisierung von gaku. Ein späteres Dokument führt die Ansicht der Kaiserin Kôken an, die eine gute Verwaltung des Kaiserhauses und des Volkes in rei begründet sieht, eine gute Führung der Sitten aber in gaku. Um rei und gaku zu entwickeln, gäbe es schon zwei Organisationen:

続日本紀 *Shoku-Nihonki* [*Japanische Gesch., als Folge d. Nihon Shoki*] (797)： 勅曰、安上治民、莫善於禮。 移風易俗、莫善於樂。禮樂所興、惟在二寮 （孝謙天皇天平宝宇元年8月23日 （757））.

701 wurde das staatliche Amt für Musik 雅樂寮 (utatsukasa oder utamai no tsukasa, auch utaryō) gegründet, das das mus. Zeremonienwesen am Hofe verwaltete und ausführte. In dieser offiziellen Musikorganisation wurde hauptsächlich die gagaku-Musik der Tang-Dynastie (tō-gaku), der koreanischen Länder (san-goku-gaku) und auch die traditionelle japanische Musik gespielt. Der Anteil der japanischen Musik wurde aber schon 731 stark reduziert und schließlich um 816 an die auf traditionelle Musik spezialisierte Institution Ōutadokoro delegiert. Dadurch begann die dominante Identifizierung von Gaku mit der Musikorganisation Utatsukasa, und dementsprechend kam der Bedeutungsunterschied zwischen den beiden Zeichen Utamai und Gaku sowie zwischen den zwei Lesarten des Zeichens Gaku als asobi und utamai auf. Die folgenden Beispiele aus historischen Dokumenten, die alle dem Muster ‚als der Kaiser... tat, wurde die und die gaku gespielt' folgen, werden alle mit utamai gelesen, sind aber mit dem Zeichen Gaku geschrieben:

日本書紀 *Nihon Shoki*, loc. cit.： 饗多禰嶋人等巻于飛鳥寺西河邊。 奏種々樂 （天武天皇下十年九月十四日 （681））；
饗隼人等於明日香寺之西。 發種々樂 （天武天皇十一年七月二十七日 （682））；
是日、 奏小墾田舞及高麗百済新羅、 三国樂於庭中 （天武天皇十二年一月十八日 （683））；
樂官奏樂（持統天皇元年正月朔日 （687））；
作樂（持統天皇六年三月二十日 （692））；
続日本紀 *Shoku-Nihonki*, loc. cit.： 宴群臣於西閣。 奏五帝太平樂 （文武.V皇大宝2年正月15日 （702））；
饗金儒吉等于朝堂。 奏諸方樂于庭 （文武天皇慶雲3年正月7日 （706））；
宴五位以上于内殿。 奏諸方樂於庭 （元明天皇和銅3年11月23日 （710））；
宴百寮主典以上並新羅使金元静等于中門。 奏諸方樂 （元明天皇霊亀元年正月16日 （715））；
宴金貞宿等於朝堂。 賜射並奏諸方樂 （元正天皇養老7年8月9日 （722））；
乃宴五位以上及高斉徳等。 賜大射及雅楽寮之樂（聖武天皇神亀5年正月17日 （724））；
天皇御中宮閣門。 己珎蒙等奏本国樂 （聖武天皇天平12年正月30日 （740））；
皇帝巡観国城。 晩頭奏新羅樂飛騨樂 （聖武天皇天平12年12月4日 （740））；
宴群臣于新宮。 奏女樂高麗樂 （聖武天皇天平13年7月13日 （741））；
百済王等奏百済樂 （聖武天皇天平16年2月22日 （744））；
甲賀寺始建廬舎那仏像体骨柱。 天皇親臨。 手引其縄。 于時種々樂共作 （聖武天皇天平16年11月13日 （744））；
廬舎那大佛像成、始開眼。 是日行幸東大寺。 天皇親率文武百官、 設斎大会。 而雅楽寮及諸寺種々 音楽並咸来集 （孝謙天皇天平勝宝四年4月9日東大寺大仏開眼法会 （752））；
高野天皇及帝幸薬師寺礼佛。 奏呉樂於庭 （淳仁天皇天平宝宇5年8月12日 （761））；
饗五位以上及蕃客。 文武百官主典以上於朝堂、 作唐吐羅、林邑、東国、隼人等樂 （淳仁天皇天平宝宇7年正月17日 （763））；
幸弓削寺礼佛。 奏唐高麗樂於庭 （称徳天皇天平神護元年10月30日 （765））；
幸山階寺。 奏林邑及呉樂 （称徳天皇神護景雲元年2月8日 （767））；
御大極殿。 屈僧六百転読大般若経。 奏唐高麗樂 （称徳天皇神護景雲元年10月24日 （767））；
蕃客亦奏本国之樂 （光仁天皇宝亀八年五月七日 （777））；
宴五位以上上奏雅楽寮樂 （桓武天皇天応元年十一月十五日 （781））.

In allen diesen Beispielen ist mit Gaku bzw. utamai entweder die gagaku-Musik oder die ausländische (chinesische, vietnamesische, koreanische) Musik angesprochen, die von den Musikern der Musikorganisation anläßlich diplomatischer Feierlichkeiten oder Zeremonien gespielt wurde.
Dagegen wird utamai in den folgenden Dokumenten mit den Zeichen Uta und Mai geschrieben und bezeichnet die ländliche, traditionelle japanische Musik:

日本書紀 *Nihon Shoki*, loc. cit.： 次国々造等、 随参赴各誄之。 仍奏種々歌舞 （天武天皇朱鳥元年二十九日 （686））；
続日本紀 *Shoku-Nihonki*, loc. cit.： 諸国司等詣行在所。 奏土風歌舞 （元正天皇養老元年9月12日 （717））.
大隅薩摩両国隼人等貢御調。 並奏土風歌舞 （孝謙天皇天平勝宝元年8月21日 （749））.

Der Unterschied zwischen utamai mit dem Zeichen Gaku im Sinne von gagaku sowie ausländischer Musik und utamai mit den Zeichen Uta und Mai im Sinne von traditioneller japanischer Musik wird jedoch nicht strikt durchgehalten, denn es begegnen Wendungen, wo etwa die traditionelle Musik, die

die Gesandten aus südjapanischen Präfekturen spielen, mit dem Zeichen Gaku ausgedrückt wird. Dies resultiert daraus, daß Gaku noch nicht vollständig mit der gagaku-Musik bzw. mit der ausländischen Musik identifiziert wird, sondern vorwiegend mit der Musik, die von der staatlichen Musikorganisation Utatsukasa gespielt wird, die anfänglich auch traditionelle Musik aufführte:

続日本紀 *Shoku-Nihonki*, loc. cit.: 天皇御大極殿。 大隅薩摩二国隼人等奏方樂 (聖武天皇天平7年8月8日 (735)).

In dem in diesem Abschnitt behandelten Zeitraum kann also das Zeichen Gaku in der Aussprache utamai vorwiegend gagaku, aber vereinzelt auch traditionelle Musik bezeichnen, wohingegen die Zeichenkombination Uta und Mai mit ihrer Lesart utamai ausschließlich die traditionelle Musik anspricht.

(3) In der Heian-Zeit (794 bis Ende 11. Jh.) verzweigen und verschränken sich die Bedeutungen von Gaku: Wird Gaku nun einerseits ausschließlich als offizielle Hofmusik (gagaku) verstanden, so wird andererseits die aus dem Aufgabenbereich der staatlichen Musikorganisation ausgegliederte traditionelle japanische Musik mit asobi angesprochen. Im Laufe des 9. Jh. wird jedoch die Hofmusik allmählich in genuin japanischer Weise modifiziert, so daß VERSCHIEDENE MISCHSTILE VON HOFMUSIK UND TRADITIONELLER JAPANISCHER MUSIK entstehen und asobi im höfischen Kontext dementsprechend auch modifizierte gagaku bezeichnen kann.
Gaku bezeichnet damit fast ausschließlich gagaku im Sinne einer Musik, die fremd (ausländisch), höfisch und formell (zeremoniell) klingt im Kontrast zur eigentlichen traditionellen japanischen Musik. Die Begriffe asobi (Spiel) und uta (Gesang) benennen nun nicht mehr gagaku als Instrumentalmusik ausländischer Abstammung, sondern erfassen lediglich die japanische Musik. Gagaku und mai (Tanz) gehören jedoch weiterhin zusammen, da bei den Zeremonien fast immer auch getanzt wird.
Im ersten der beiden folgenden Zitate wird diese Gegenüberstellung deutlich, wenn beschrieben wird, wie „nach dem fröhlichen (traditionellen) Singen und Tanzen (asobi)" die Bekleidung wieder in Ordnung gebracht wird, „als man die laute gaku-Musik hörte". Das zweite Zitat führt an, daß „gegenüber der (staatlichen, formellen) gaku aus China und Korea die (gewohnte) azuma-asobi viel freundlicher, interessanter" klinge:

Murasaki Shikibu, 源氏物語 *Genji Monogatari* [*Die Gesch. vom Prinzen Genji*] (um 1002): 詠はてて、 袖うちなほしたまへるに、 まちとりたる樂のにぎはしきに... (紅葉賀);
ibid.: ことごとしき高麗·唐土の樂よりも東遊の耳慣れたるは、 懐かしく、 面白く... (若菜下);
vgl. dtsch. Übers. Zürich 1966.

Parallel zu der Eingrenzung der ursprünglichen Bedeutungsbreite von Gaku auf die gagaku-Musik kommt die Zeichenfolge 音樂 (ongaku) auf, die anfänglich ein Synonym zu Gaku darstellt, aber seit den 1870er Jahren und bis in die Gegenwart das Musikalische schlechthin bezeichnet.
Im ersten der folgenden Zitate heißt es, daß im Rahmen der Feierlichkeiten zur Fertigstellung einer großen Buddha-Statue verschiedene ongaku aus dem Repertoire von Utatsukasa und allerlei Tempeln gespielt wurden. Der zweite Passus beschreibt, wie der Kaiser den Tänzern von Utatsukasa zusah und anschließend im Palast ongaku aufgeführt wurde. Das dritte Zitat belegt deutlich die Gegenüberstellung von asobi und ongaku durch die Formulierung, daß bei der Zeremonie für den Kamo-Schrein nicht azuma-asobi, sondern ongaku zur Aufführung gebracht wurde:

続日本紀 *Shoku-Nihonki* [*Japanische Gesch. als Folge d. Nihonshoki*] (797): 盧舎那大佛像成、 始開眼。 是日行幸東大寺。 天皇親率文武百官、 設斎大会。 而雅樂寮及諸寺種々音樂 [on-gaku] 並威来集 (孝謙天皇天平勝宝四年4月9日東大寺大仏開眼法会 (752));
Anon., 日本紀略 *Nihon-Kyriaku* [*Auszüge d. sechs japanischen Geschichten*] (Anfang 11. Jh.): 覧雅樂寮舞人。 於清涼殿前奏音樂 (醍醐天皇延喜21年10月18日 (921));
Fujiwara no Michinaga, 御堂関白記 [*Tagebuch*] (Anfang 11. Jh.): 可詣賀茂参定雑事、 停東遊 [azuma-asobi]、 以音樂可奉、 字余如常 (寛仁二年4月6日 (1018)).

Das Charakteristische der Heian-Zeit ist die starke Nationalisierungstendenz der gagaku-Musik. Nach zwei Jahrhunderten seit ihrer Einführung ist gagaku nun fest im höfischen Leben verankert. Seit der Mitte des 9. Jh. setzt eine tiefgreifende Veränderung (gakusei kaikaku) sowohl in der staatlichen Musikorganisation wie auch in der ursprünglichen gagaku-Musik ein, die in Richtung auf die Eigenart japanischer Musik verändert wurde. Der ausländische, feierlich-formelle und stark instrumentale Charakter der gagaku als übernommener Musik wird mit der Verfeinerung des höfisch-aristokratischen Lebensstils variiert und mit dem Stil der traditionellen japanischen Musik vermischt, woraus verschiedene, von gagaku und japanischer Musik abgeleitete neue Musikstile resultieren. Die Musikarten, die im höfischen Leben

gespielt werden, sind nun sehr vielfältig, wodurch sich auch die Bedeutung von asobi erweitert. Im folgenden Beispiel bedeutet utamai zunächst die formelle gagaku-Musik durch die beamteten Musiker von Utatsukasa, die den Herrscher nicht zufriedenstellen. Aus diesem Grund läßt er die musikalisch begabten Aristokraten rufen, die nicht die formelle, sondern die improvisatorisch modifizierte Art von gagaku aufführen, die ebenfalls durch utamai ausgedrückt wird:

Uda Tennō, 宇多天皇御記 [*Nachlaß*] (etwa Anfang 9. Jh.): 然近衛府所歌舞極以冷淡。及喚殿上人等更歌舞（寛平1年 (889)).

Die folgenden Belege, die sämtlich von Ereignissen beim kaiserlichen Hofe berichten, sprechen mit asobi nicht so sehr die traditionelle japanische Musik an, sondern bezeichnen damit eher die japanisch modifizierte gagaku-Musik:

Minamoto no Takaakira, 西宮記 [*Schriften*] (Ende 10. Jh.): 於本殿有御遊 [asobi] (延喜8年 (908));
Murasaki Shikibu, *op. cit.*: 兵部卿のみや、 御前のあそび [asobi] にさふらひてしづこころなく... (真木柱) ;
ibid.: 月のおもしろきに夜ふくるまであそび [asobi] をぞし給ふなる... (桐壺) ;
ibid.: いにしへもあそび [asobi] のかたに御心とどめさせためへりしかば、舞人、樂人などをこころことにさだめすぐれたるかぎりをととのへさせたまふ... (若菜下) .

Damit läßt sich erkennen, daß nun erstens das Zeichen Gaku (gelesen als gaku und utamai) die zunehmend japanisierte gagaku bezeichnet, zweitens Uta Mai (utamai) die im traditionellen Stil veränderte gagaku benennt, und drittens Asobi (asobi) allgemein die Musik im aristokratischen Hofleben, bzw. die traditionelle Musik, gagaku und dazu noch andere Varianten von gagaku wie etwa saibara (ein vokaler gagaku-Typ) umfaßt. Die Grenzen zwischen den Begriffen bleiben jedoch fließend, da innerhalb der Aristokratie und durch die nationalisierende Tendenz der fremdartige Charakter der ausländischen Kultur mehr oder weniger japanisch geworden ist.

(4) Mit dem Niedergang der Hofkultur seit Ende des 11. Jh., die erst durch die Restauration der kaiserlichen Macht 1868 ihr Ende findet, sowie mit dem damit verbundenen Zurücktreten der aristokratischen Musik, geht eine Verflachung des Begriffs Gaku einher, der nun auf GAGAKU ALS EINER HÖFISCH UND ALS FREMD BZW. AUSLÄNDISCH WAHRGENOMMENEN MUSIK beschränkt wird, die in der zweiten Hälfte des 15. Jh. fast vollkommen in Vergessenheit gerät und nur im Rahmen höfischer und buddhistischer Zeremonien bzw. als religiöse Gelegenheitsmusik zur Aufführung kommt.
In dem Maße jedoch, wie die höfische Kultur und damit Gaku bzw. gagaku verdrängt wird und aus dem öffentlichen Leben verschwindet, erfährt sie eine Idealisierung zu einem asketischen Künstlerethos 樂道 (gaku-dō oder gaku no michi), was sowohl eine Folge des reigaku-Denkens sein mag als auch auf den Einfluß des Taoismus zurückführbar ist. Die gesellschaftliche und politische Implikation des reigaku-Denkens wird dabei stark verinnerlicht, indem der Musiker bzw. Künstler sich nur der Perfektion seiner Kunst widmen solle. Obwohl dieses Künstlerethos die japanische Musik der folgenden Jahrhunderte nachhaltig beeinflußt hat, ist die praktizierte gagaku faktisch inexistent, bis sie im 18. Jh. (Edo-Zeit) in stark korrumpierter Weise eine Wiederbelebung erfährt.
Der Begriff ongaku wird währenddessen als Inbegriff der höfischen Musik gebraucht und tritt fast vollständig an die Stelle von Gaku, wie die Erwähnung von ongaku in Berichten aus dem Hofleben belegt:

Fujiwara no Munetada, 中右記 [*Tagebuch*] (um d. Anfang d. 12. Jh.): 近日毎夜召樂人於弓場殿、 有小音樂、 被始樂所後、 当番樂人等宿仕之時、 必召弓場殿有絃管興也 (嘉保2年6月9日 (1095));
Juntoku Tennō, 順徳天皇禁秘抄 [*Nachlaß*] (1221): 日蝕すれば音楽を止む。 雨下れば音樂をおこなう。 またいわく、 およそ日月蝕すれば、 月の内な お音樂を聞かず.

Die Bedeutung von Gaku wird extrem verengt auf gagaku-Musik als einem Genre, das ausländisch, fremd, höfisch oder feierlich klingt. So wird Gaku definiert als das, „was die Art und Weise der ausländischen Musik kopiert und nachgeahmt hat":

Anon., 残夜抄 *Zan-ya-sho* [*Über Musik*] (um 1300): かようにこえごえなるからくにの歌の、 こわぶりをうつしまねびたるを樂 [gaku] とはいふなり.

Auch in späteren Musikarten, wie der nō- und der kabuki-Musik, hat gaku die entsprechende Funktion in den jeweiligen Handlungen der Dramen und konnotiert das Feierliche, Instrumentale, Fremde und Höfische.
Gaku (gaku) bezeichnet nun gagaku als ein Musikgenre, während Gakudo (gakudō) das idealisierte Künstlerethos ausdrückt. Utamai wird nur als uta und mai verstanden, während asobi seinen breiten Sinnkontext völlig verloren hat und einzig den einfachen Sinn von Spiel erfaßt. Lediglich in der wiss. Literatur werden die beiden alten Lesarten des Zeichens Gaku erwähnt.

(5) Nach der Öffnung Japans wird der Begriff Gaku verallgemeinert und bezeichnet allgemein die ABSTRAKTE KATEGORIE DES MUSIKALISCHEN, wobei er überwiegend nur in Wortverbindungen wie ongaku, ga-gaku usw. gebraucht wird.

Mit der Meiji-Restauration 1868 setzte zugleich eine drastische Öffnung Japans zur westlichen Kultur ein. Es begann ein rascher und eifriger Aneignungsprozeß und damit eine heftige Umstrukturierung der japanischen Gesellschaft, die nur mit den Vorgängen im 7. Jh. verglichen werden kann. Wurde damals der ursprüngliche Dualismus von Irdischem und Transzendentem innerhalb des gaku-Begriffs sowohl zu einer Polarität von Volk und Kaiser als auch von Traditionell-Japanischem und Ausländischem umgedeutet, so wiederholte sich dieser Prozeß in schnellerem Maße und vor dem Hintergrund der eingeengten Bedeutung von Gaku. Wie im 7. Jh. identifizierte sich der Staat mit der neu eingeführten westlichen Kultur, während sich das wieder an die Macht gelangte Kaiserhaus dem europäischen Lebensstil anpaßte. So liegt es in der Natur dieses historischen Prozesses, daß die westliche Musik als fremde und ausländische mit dem Zeichen Gaku angesprochen wird. 1879 wurde das staatliche Forschungsinstitut für Musik 音樂取調掛 (ongaku torishirabe gakari) gegründet, das ausschließlich Informationen über westliche Musik sammeln sollte (1887 in Tokyo Musikschule umbenannt). Das neue Kulturministerium konzentrierte sich auf westliche Kultur, so daß die japanische Musik (bzw. die Musik der neueren Zeit wie koto, shamisen oder shakuhachi) völlig abgewertet und unterdrückt wurde. Nach der Meiji-Restauration wurde gagaku als die offizielle Musik der kaiserlichen Zeremonien grundsätzlich weiter praktiziert und erneut organisiert. Das Repertoire des heutigen gagaku-Orchesters am kaiserlichen Hof wurde in dieser Zeit und auf der Grundlage der unvollständigen Restauration in der Edo-Zeit und des überlieferten buddhistischen gagaku-Repertoires ausgewählt, restauriert und festgelegt. Entscheidend ist, daß gagaku nicht als die repräsentative japanische Musik wiederaufgenommen wurde – diese blieb weitgehend unbeachtet –, sondern als die Musik des wiedereingesetzten Kaiserhauses, zu dem sie gehört.

Der Begriff Gaku ist dadurch zu einer leeren Kategorie geworden, die nur allgemein auf etwas Musikalisches verweist. Dementsprechend wird das Zeichen nur selten allein gebraucht und begegnet vorwiegend in Verbindung mit anderen Zeichen wie ongaku (Musik im Allgemeinen) oder gagaku (gagaku-Musik). Gaku allein kann nichts Konkretes mehr bezeichnen und wird als obsoleter Begriff verstanden, der die alte japanische Musiktradition evoziert.

Lit.: M. GRANET, Fêtes et chansons anciennes de la Chine, Paris 1919; J. HUIZINGA, Homo ludens. Vom Ursprung d. Kultur im Spiel, Basel 1938; S. ORIGUCHI, Nihon Geinōshi Rokkō [Sechs Vorträge über d. Gesch. d. japanischen Kunst], Tokyo 1942; DERS., Origuchi Shinobu Zenshū [Gesammelte Schriften] XII, Tokyo 1976; E. KIKKAWA, Nihon Ongaku no Rekishi [Die Gesch. d. japanischen Musik], Osaka 1965; K. HAYASHI, Gagaku – kogakufu no kaidoku [Gagaku – Dechiffrierung alter Notenschrift], Tokyo 1969, 47 ff.; S. SHIRAKAWA, Kanji no sekai [Die Welt d. Zeichen] I, Tokyo 1976, 257 ff.; A. MAYEDA, Discussion, zu: Cultural and Historical Aspects of Mus. Terminology, in: Kgr.-Ber. Berkeley 1977, 800; H. KUNIYASU, Ongaku bigaku nyūmon [Einführung in d. Musikästhetik], Tokyo 1981, 29 ff.; Ongaku Daijiten [Großes Musiklexikon], 6 Bd., Tokyo 1981–83; E. KIKKAWA, Nihon ongaku no biteki kenkyū [Ästhetische Unters. d. japanischen Musik], Tokyo 1984, 27 ff.; Nihon Ongaku Daijiten [Großes Lexikon d. japanischen Musik], Tokyo 1989.

Minoru Shimizu, Kyoto 2001

Galant, Galanterie, Galanter Stil

franz. galant (seit 14. Jh. belegt), Adjektiv zur Bezeichnung der Qualität menschlichen Verhaltens (höflich, manierlich usw.) oder einer Sache, besonders auch eines geistigen, künstlerischen oder kunsthandwerklichen Produkts (gefällig, ungezwungen, elegant, niedlich), aus altfranz. galer, sich erfreuen, unterhalten; ital. galante (seit 15. Jh.), span. galano, dtsch. galant, engl. gallant;
franz. galanterie, ital. galanteria (älter galantaria), dtsch. Galanterie;
dtsch. Galanter Stil (zweite Hälfte 18. Jh.).

Lit.: J. u. W. GRIMM, Dtsch. Wörterbuch IV/1, Lpz. 1878, Art. Galant; E. HUGUET, Dictionnaire de la langue frç. du seizième siècle IV, Paris 1950, Art. Galant; G. ALESSIO, C. BATTISTI, Dizionario etimologico ital. III, Florenz 1952, Art. galante; S. BATTAGLIA, Grande dizionario della lingua ital. VI, Turin 1970, Art. Galante.

I. Die allgemein auf menschliches Sozialverhalten und Bildung bezogenen Ausdrücke galant und Galanterie werden seit dem frühen 18. Jh. zur CHARAKTERISIERUNG VON MUSIK herangezogen.
(1) Das Adjektiv galant bezeichnet im deutschsprachigen Musikschrifttum des 18. Jh. Musikstücke (oder auch nur einzelne ihrer Teilmomente), die als MODERN, UNMITTELBAR VERSTÄNDLICH, GEFÄLLIG, TÄNDELND, UNTERHALTSAM, ANGENEHM, ELEGANT, ZIERLICH, HÖRENSWERT, MIT ÜBERRASCHENDEN WENDUNGEN AUFWARTEND, KANTABEL, EINFACH, ANSPRUCHSLOS usw. gelten, und begegnet sowohl (a) im THEORETISCHEN SCHRIFTTUM als auch (b) selten in TITELN VON DRUCKEN INSTRUMENTALER MUSIK.
(2) Galanterie dient zur Bezeichnung von MUSIKSTÜCKEN ODER FOLGEN VON MUSIKSTÜCKEN. (a) Eine noch AN DER UMGANGSSPRACHE ORIENTIERTE VERWENDUNG des Wortes galanteria mit einem bereits deutlichen Musikbezug findet sich in Italien schon im frühen 17. Jh.; die Belege zielen noch nicht direkt auf Musikstücke, führen aber auf den konkreten Gebrauch hin. (b) Der älteste bislang bekannte Beleg für die Verwendung des Worts Galanterie mit Bezug auf Stücke für TASTENINSTRUMENTE findet sich bei J. Speth. (c) E. G. Baron bezieht den Ausdruck auf LAUTENMUSIK. (d) Die Bedeutung des Ausdrucks Galanterie REICHT ZUWEILEN ÜBER DIE MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE (UND ALLENFALLS LAUTE) HINAUS.
(3) Die durch das Substantiv Galanterie jeweils bezeichneten mus. Qualitäten beziehen sich auf UNGEZWUNGENHEIT, ELEGANZ, ANMUT, AUCH VIRTUOSITÄT UND ORIGINALITÄT, zuweilen aber auch, in negativer Wendung, auf nutzlose Grübelei und Verschrobenheit.

II. Der Ausdruck Galanter Stil ist, ausgehend vom Berliner Kreis um J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach, Fr. W. Marpurg und J. Ph. Kirnberger, eine primär DISSONANZTECHNISCH BESTIMMTE KATEGORIE.
(1) Die Wendung Galanter Stil bezeichnet seit den 1750er Jahren einen VON DEN REGELN DES ‚STRENGEN STILS' ABWEICHENDEN UMGANG MIT DISSONANZEN. Das Phänomen des freien Umgangs mit Dissonanzen wird nach 1750 mittels einer stehenden Redewendung als ‚frei oder galant' bezeichnet.
(2) Galanter Stil wird in der neueren und insbesondere deutschen Musikhistoriographie zur BEZEICHNUNG ‚MODERNER' MUSIK VOM ENDE DES 17. BIS ZUM ENDE DES 18. JH. verwendet.

I. Die allgemein auf menschliches Sozialverhalten und Bildung bezogenen Ausdrücke galant und Galanterie werden seit dem frühen 18. Jh. zur CHARAKTERISIERUNG VON MUSIK herangezogen.
Das insbesondere im Franz. und Ital. gebräuchliche Adjektiv galant(e) sowie die substantivierten Formen galanterie bzw. galanteria bezeichnen das Verhalten von Menschen oder die (zumeist positiv bewertete) Qualität ihrer Taten oder Werke. Das Wort galant und die damit verbundene Begrifflichkeit gelangten im Umkreis Ludwigs XIV. seit den 1660er Jahren zu großer Bedeutung. Der Übertragung der Begriffswörter in das dtsch. Musikschrifttum geht ihre Rezeption in der Lebenslehre (Chr. Thomasius) und insbesondere der Literaturtheorie und Literatur (B. Neukirch, E. Neumeister, Chr. Fr. Hunold [Menantes]) voraus. Franz. galant homme (seit dem 16. Jh.) bzw. ital. galant'uomo benennt den zwar nicht hoch, jedoch breit gebildeten Mann, der durch seine Kenntnisse zur kultivierten und geistreichen Konversation fähig ist. Wie populär das Attribut galant in Frankreich war, zeigt der Titel der von 1672 bis 1710 erschienenen Zeitschrift *Le Mercure galant*, die Nachrichten über Kunst, Literatur, höfisches und bürgerliches Leben sowie allgemein interessierende Ereignisse bot. Eine systematische Suche nach franz. Buchtiteln im 17. Jh., in denen das Wort galant enthalten ist, erbringt bis 1660 nur sechs, von 1660 bis 1700 aber 24 Ergebnisse (D. Denis, *Le Parnasse galant. Inst. d'une catégorie littéraire au XVII*[e] *siècle*, Paris 2001, 14, Anm. 18). Durch intensives Studium der Schriften der M. de Scudéry, auf die Thomasius verweist (vgl. unten), kann man das franz. Vorbild sowohl im Hinblick auf galantes Sozialverhalten (‚l'air galant') als auch auf dessen literarisches Korrelat, den ‚style galant' mit den allgemeinen Hauptqualitäten ingeniosité und délicatesse, näher zu umreißen suchen (Denis, *La Muse galante. Poétique de la conversation dans l'œuvre de Madeleine de Scudéry*, Paris 1997).
Der älteste dtsch. Wörterbuchartikel stammt aus der Zeit der ersten Übernahme des Wortes ins dtsch.

Musikschrifttum. Er sagt nichts zur Herkunft der Ausdrücke, umreißt jedoch wichtige Bedeutungen und Wortformen („Galanter Kerl" steht dabei nach Ausweis der lat. Synonyme für galant homme):

K. Stieler, *Der teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs oder teutscher Sprachschatz* (Nürnberg 1691): Galan, der, *quasi* Gailan, *propr.* flagitator *vel* deprecator *est, usurpatur tamen pro* amasio, proco, amatore, *atque hinc est adj.* Galant, lepidus, ornatus, comtus, bellus, elegans. *Tales enim sunt proci & amatores. Et* Galanterey, elegantia, ornatus, res ludicrae, bellaria. Er ist ein Galanter Kerl, scitus, venustus, elegans homo est. Galantereyen *etiam dicuntur* donationes rerum minutarum, elegantium tamen, *item:* Jocularia; *vulgò jocalia* (619).

Thomasius veröffentlicht 1687 eine Einladungsschrift zu einer Vorlesung, deren vielzitierte Sätze die soziale Dimension des ‚Galanten', die Bedeutung des franz. Vorbilds sowie die Schwierigkeit dokumentieren, den verschiedene Aspekte einschließenden Begriff in eine übersichtliche Definition zu fassen:

Discours Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben u. Wandel nachahmen solle (Lpz. 1687): Aber ad propos was ist galant und ein galanter Mensch? dieses dürffte uns in Warheit mehr zuthun machen als alles vorige, zumahlen da dieses Wort bey uns Teutschen so gemein und so sehr gemißbrauchet worden, daß es von Hund und Katzen, von Pantoffeln, von Tisch und Bäncken, von Feder und Dinten, und ich weiß endlich nicht, ob nicht auch von Aepffel und Birn zum öfftern gesagt wird. So scheinet auch, als wenn die Frantzosen selbst nicht einig wären, worinnen eigentlich die wahrhafftige galanterie bestehe. Mademoiselle Scudery beschreibet dieselbige in einer absonderlichen conversation de l'Air galant, als wenn es eine verborgene natürliche Eigenschafft wäre, durch welche man gleichsam wieder Willen gezwungen würde einem Menschen günstig und gewogen zu seyn, bey welcher Beschaffenheit dann die Galanterie, und das je ne Scay qvoy wo von obgemelter Pere Bouhours ein gantzes Gespräch verfertiget, einerley wären... Ja ich meine, daß ich nicht irren werde, wenn ich sage, daß bey denen Frantzosen die Galanterie und la Politesse eines sey und dannenhero zu bessern Verstand der Galanterie alles das jenige wohl verdiene gelesen zu werden, was rühmlich erwehnte Mademoiselle Scudery in einer anderen conversation von der Politesse anmuthig und artig anführet. Denn daß sie daselbst vermeint, wie die wahre Politesse darauff beruhe, daß man wohl und anständig zu leben, auch geschickt und zu rechter Zeit zu reden wisse, daß man seine Lebens-Art nach dem guten Gebrauch der vernünfftigen Welt richte, daß man niemands einige grob- und Unhöffligkeit erweise, daß man denen Leuten niemals das jenige unter Augen sage, was man sich selbst nicht wolte gesagt haben, daß man in Gesellschafft das grosse Maul nicht allein habe, und andere kein Wort aufbringen lasse, daß man bey den Frauenzimmer nicht gar ohne Rede sitze als wenn man die Sprache verlohren hätte, oder das Frauenzimmer nicht eines Worts würdig achte; hingegen auch nicht allzu kühne sey, und sich mit selbigen, wie gar vielfältig geschiehet, zugemein mache; dieses alles sage ich, sind solche Eigenschafften, die zu einen galanten Menschen erfordert werden (ed. von Düffel, *Dtsch. Schriften,* Stuttgart 1970, 18 f.).

Zum gesellschaftlichen Aufstieg trugen neben einer akademischen Ausbildung insbesondere ‚galante' Umgangsformen bei. Leitfäden wenden sich an die Jugend:

J. T. de la Chétardie, *Instructions pour un jeune seigneur, ou L'idée d'un galant homme* (Paris 1682);
M. G. S., *Galant Homme, Oder Wie mann sich in d. Galanten Welt Inn Worten u. Geberden, inn Aufwarten, gehen, sitzen, essen, trincken, Habit, &c. Manierlich aufführen u. beliebt machen soll, Der zu Torgau Studierenden Jugend zum besten, u. Model lebendiger Anführung, kürtzlich entworffen* (Lpz. 1697);
J. Chr. Barth, *Die Galante Ethica, in welcher gezeiget wird, wie sich ein junger Mensch Bey d. Galanten Welt, sowohl durch manierliche Wercke als complaisante Worte recommandiren soll, allen Liebhabern d. heutigen Politesse zu sonderbaren Nutzen u. Vergnügen ans Licht gestellet* (Dresden u. Lpz. 1720).

In der dtsch. Literatur war von großer Wirkung das Erscheinen des ersten Bandes einer von Neukirch mit einer programmatischen Einleitung versehenen Gedichtsammlung, die mit Verspätung einiger Jahrzehnte zunächst die Lyrik der sogenannten Zweiten Schlesischen Schule bekannt machte, später dann andere Akzente setzte (Bd. I–VI erschienen zw. 1695 u. 1709, Bd. VII 1727):

Herrn von Hoffmannswaldau u. andrer Deutschen auserlesener u. bißher ungedruckter Gedichte erster theil nebenst einer vorrede von d. dtsch. Poesie (Lpz. [1695] ^{2}1697): Zwar muß ich gestehen, daß sein *stylus* zu *Tragoedien* oder heroischen gedichten sich nicht wohl schicken würde: allein er hat sich auch an dergleichen dinge niemahls gemacht; sondern hat seine meiste kunst in galanten und verliebten materien angewandt, worinnen er sich auch so sinnreich erwiesen, daß man ihn billig für den deutschen *Ovidius* preisen mag (ed. de Capua/Philippson, Tübingen 1961, I, 13 f.).

„Galante und verliebte materien" sind Bestimmungen, die sich primär auf das Thema der Gedichte, nicht auf den Stil beziehen, der sich allenfalls als ein Korrelat ergibt. Die Gedichte selbst sind in die folgenden originalen Rubriken eingeteilt: Galante Gedichte (31 ff.), Verliebte Gedichte (74 ff.), Sinn-Gedichte (125 ff.), Hochzeit-Gedichte (134 ff.), Begräbniß-Gedichte (164 ff.), Vermischte Gedichte (220 ff.), Verliebte Arien (377 ff.), Vermischte Arien (466 ff.). Ab dem vierten Band der Anthologie (1704) wird die Trennung zwischen „galanten" und „verliebten" Gedichten aufgeben; hier heißt es nun: Galante und Verliebte Gedichte (9 ff.), Galante und Verliebte Arien (107 ff.) usw. Die Einteilung zeigt, daß die „galante Schreibart" offenbar ein literarisches Partialphänomen war, das sich nach bestimmten Kriterien von anderen Partialstilen unterscheiden ließ, aber keine literarische Epoche des ‚Galanten Stils' begründete.
Mehr Aufschluß verspricht der Titel einer Poetik von Neumeister, die 1707 von Hunold (Menantes) um eine Vorrede ergänzt und herausgegeben wurde; Vorlage war wohl eine Mitschrift (oder das Ms.) von Neumeisters Poetik-Vorlesungen an der Leipziger Universität 1695–97. Auch der Titel stammt womöglich von Hunold, der zur gleichen Zeit *Die allerneueste Art höflich u. galant zu schreiben* (Hbg 1707)

publizierte und schon vorher einen Roman *Die verliebte u. galante Welt* (Hbg 1702) veröffentlicht hatte. Neumeisters Poetik umschreibt und illustriert erneut ein Gebiet des ‚Galanten', ohne dessen Wesen und Grenzen definitorisch klar bezeichnen zu können. Unterscheiden sich ‚galante' Themen von Haupt- und Staatsaktionen, so läßt sich eine ‚galante Schreibart' zumindest grob von einer ‚schwülstigen Schreibart' unterscheiden. Zur Leichtigkeit der ‚galanten Poesie' gehören allgemeine Qualitäten wie Ungezwungenheit und Gefälligkeit für die Ohren:

Hunold, *Vorrede*, in: Neumeister, *Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen...* (Hbg 1707): Man zwinget offt den Verstand in einen Vers, und will doch nicht den Nahmen haben, gezwungene Verse zu machen... In der *Poesie* verständig schreiben, ist anders als in *Prosa*: ...darum wird man mit geradebrechten ob gleich verständigen Versen wenig *Grace* verdienen: denn ein Sinn muß dem andern zu Hülffe kommen, wo er ein recht Vergnügen soll geniessen; und unserm Verstand wird der Verstand selber nicht gar zu wohl gefallen, wo das Ohr verletzt ist.
Von diesen und dergleichen zur Schönheit der *Poesie* gehörigen Sachen redet unsere allerneueste Art zur reinen und *galanten Poesie* zu gelangen... Dem Herrn E. N. [Neumeister] aber gehört alle die Erkenntlichkeit zu, die man vor ein so schönes Werck schuldig... (f. d 4).

Galant homme bezeichnete den Typus eines auf der Höhe seiner Zeit stehenden Mannes im Umkreis des franz. Hofes zur Zeit Ludwigs XIV. (vgl. M. K. Browne, *Opera and the ‚Galant Homme': Quinault and Lully's ‚Tragédie en Musique' ‚Atys', in the Context of Seventeenth-Cent. Modernism*, Ann Arbor, Mich. 1995). Der Einfluß des ‚galanten' Verhaltensideals machte sich in Deutschland besonders in Städten wie Leipzig und Hamburg bemerkbar, in denen in der Zeit um 1700 eine bürgerliche Oper existierte. Die den Höfen nachgeahmte ‚galante' Geselligkeit setzte eine Bevölkerungsschicht voraus, die nur in Städten anzutreffen war. Der städtische ‚galant homme' war dabei nicht nur ein Mann mit kultivierten Umgangsformen, sondern auch Protagonist beginnender bürgerlicher Emanzipation.
In diesem Kontext ist Matthesons *Neu-Eröffnetes Orch.* (Hbg 1713) zu sehen, dessen ‚galant homme'-Attitüde im Musikschrifttum zwar markant, doch singulär ist und deshalb kritisch betrachtet werden muß. Zu bedenken ist dabei insbesondere, daß der ‚galante' Ton der Schrift vorgegeben war durch das Format einer Buchreihe, in der der Hamburger Verleger Schiller eine große Zahl von Schriften zu verschiedenen Gebieten unter analogen Titeln herausgebracht hat:

L. C. Sturm, *Die zum Vergnügen d. Reisenden geöfnete Baumeister-Academie oder kurtzer Entwurff derjenigen Dinge, d. einem galant homme zu wissen nöthig sind, dafern er Gebäude mit Nutzen besehen u. vernünfftig davon urtheilen will* (Hbg 1700);
ders., *Das neu-eröfnete Arsenal, worinnen d. galanten Jugend u. anderen Curieusen, insonderheit aber d. Reisenden d. Merckwürdigste von d. Artillerie kürtzlich u. solcher gestalt abgehandelt wird, daß ein jeder von Canoniren u. Bombardiren, von Ernst- u. Lufft-Feuern, von Zeug-Häusern, von Minen, Laboratoriis u. Pulver-Mühlen verständig reden u. urtheilen könne* (Hbg 1702);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch., Oder Universelle u. gründliche Anleitung, Wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von d. Hoheit u. Würde d. edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, d. Terminos technicos verstehen u. geschicklich von dieser vortrefflichen Wiss. raisonniren möge* (Hbg 1713);
ders., *Das Beschützte Orch... Worinn Nicht nur einem würcklichen galant-homme, der eben kein Profeßions-Verwandter, sondern auch manchem Musico selbst d. alleraufrichtigste u. deutlichste Vorstellung mus. Wiss... ertheilet... wird* (Hbg 1717).

Die Zielgruppe dieser Bücher bestand offenkundig in jungen Männern, die zur Weltläufigkeit erzogen und für den gesitteten gesellschaftlichen Umgang gerüstet werden sollten, in dem das kultivierte Gespräch eine wichtige Rolle spielte. Der Vielzahl der Wissensgebiete entspricht eine Beschränkung auf das, was „einem galant homme zu wissen nötig" ist, damit er von allen möglichen Dingen „verständig reden und urteilen" kann:

Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, loc. cit.: Dis alles habe nur darum berühren wollen, damit ein *galant homme* doch wenigstens einiger massen eine gewisse *Idée* und *generale* Erkänntniß der *Terminorum technicorum* haben, und bey *Discursen* die von dergleichen handeln, nicht wie ein Stummer sitzen möge (154).

Der Titel des *Beschützten Orch.* zeigt wohl Matthesons Unbehagen an dieser Form der Darstellung an: er wendet sich nun nicht mehr nur an den „wirklichen galant-homme", sondern darüber hinaus auch an den „Musicus", also den Mann vom Fach. Im Titel der späteren Schrift *Das Forschende Orch.* erscheint ‚galant homme' nicht mehr; hier wendet sich Mattheson nur noch den „Syntechnitis", den ‚Professions-Verwandten' zu:

Das Forschende Orch..., Darinn SENSUS VINDICIAE ET QUARTAE BLANDITIAE, D. i. Der beschirmte Sinnen-Rang Und d. Schmeichelnde Quarten-Klang, Allen unpartheyischen Syntechnitis zum Nutzen u. Nachdenken; keinem Menschen aber zum Nachtheil, sana ratione & autoritate untersuchet, u. vermuthlich in ihr rechtes Licht gestellet werden (Hbg 1721).

Mattheson selbst versuchte später, den Anspruch des *Neu-Eröffneten Orch.* zu rechtfertigen, auf dessen (im übrigen keinesfalls niedriges) Niveau er sich in seinen späteren Schriften nicht mehr herablassen wollte:

Das Beschützte Orch., loc. cit.: So hat man das neu-eröffnete *Orchestre* auch nicht für Meister und Gesellen geschrieben, sondern für Unkündige und ausser der *Profession* lebende. Es steht ja solches im Titul deutlich genug... Mir war es verdrießlich genug dergleichen *Tyrocinia* zu verfertigen, und hätte lieber höhere Materien erwehlet; aber es wurde nun so verlanget (94);
Grundlage einer Ehren-Pforte (Hbg 1740): es hat auch dasselbe Buch, welches eigentlich nur für blosse Liebhaber geschrieben war, und eben deswegen an vielen Orten ziemlich cavallierisch von einigen kunstmässigen Dingen handelt, solche Wirckung bey den Musikbeflissenen gehabt, daß mans kaum besser wünschen könnte (129).

Der ‚galant homme' wurde nicht überall positiv bewertet. Mattheson selbst weist darauf hin und rechtfertigt seine eigene Position durch den Hinweis auf den ital. Ausdruck valent'uomo, der zwar andere etymologische Wurzeln hat, für ein bestimmtes Begriffsverständnis aber dennoch relevant ist:

Das Forschende Orch., loc. cit.: Zwischen *galant* und *galant* ist ein Unterschied. Wenn der Herr *Rector* H ü b n e r von der *Pedanterie* und *Galanterie*, als zwo Pesten der Schulen schreibet, so verstehet er durch die letztere eben nicht viel Gutes. So wie man heutiges Tages manches verdächtiges Frauenzimmer, ja wohl garstige Kranckheiten, mit einem *galant*en *Prædicato* zu belegen pfleget. Die Italiäner aber verstehen durch einen *galant huomo*, einen wackern, geschickten, tüchtigen und redlichen Kerl, *un valent'uomo*, wie ich es denn in alten *Autoribus*, insonderheit aber im *Artusio* oft so geschrieben finde. Und in solchem, als seinen rechten *genuin*en Verstande, nehmen wir das Wort auch hier (276, Anm. p).

In diesem Sinne meint Mattheson mit der Wendung „die allerberühmtesten und galantesten Componisten", auf die sich die eben zit. Anmerkung bezieht, auch weniger den Charakter der Musik als vielmehr die persönliche Kompetenz eines jeden der Genannten:

Glaubet wohl ein Mensch in dieser Welt, daß die allerberühmtesten und *galant*esten *Componisten* in *Europa*, als *Gio. Mar. Capelli, Anton. Bononcini, Franc. Gasparini, Bened. Marcello, Vivaldi, Caldara, Alessand. Scarlatti, Lotti*, K e i s e r, H ä n d e l, T e l e m a n n etc. bey allen ihren wunderschönen Sachen wohl einen eintzigen Circul-Strich gethan haben, dadurch ihre Arbeit besser, als sonst gerathen wäre? (275 f.).

Alle von Mattheson genannten Komponisten haben auch Opern geschrieben, und der Opernbesuch gehörte zu den bevorzugten Vergnügungen des ‚galant homme'. Es verwundert daher nicht, daß Mattheson an anderer Stelle Hamburger Opern und deren Komponisten als ‚galant' bezeichnet:

Critica mus. I (Hbg 1722): Itzo wird das Werk [sc. die Oper *Gensericus*] zum drittenmahl, mit der überaus galanten Arbeit des Herrn Capellmeister T e l e m a n n s, *producir*et (87);
Grundlage..., loc. cit.: allein, wie nachgehends der Erfindungs-volle Keiser hervortrat, fiel das alte Wesen dadurch fast gäntzlich weg, und wollte niemand was anders hören oder machen, als was dieser galante Componist gesetzt hatte (189).

Ihrer Selbsteinschätzung ungeachtet mußten sich Mattheson und seine Favoriten auf dem Titelblatt eines Kompositionstraktats von Fr. X. A. Murschhauser verunglimpfen lassen (*Acad. Mus.-Poetica Bipartita... mit Exemplis wohl erläutert, um d. vortrefflichen Herrn Mat[t]heson ein mehrers Licht zu geben, u. denen a la modischen herum fladdernden Componisten d. gebahnten ebenen Weg zum Parnasso zu weisen*..., Nürnberg 1721). Mattheson fühlte sich wohl an einem wunden Punkt getroffen; er reagierte in der *Critica mus.* I (loc. cit.) mit einer vernichtenden Polemik. Dabei war (wie er selbst später mitteilt) nicht Murschhauser selbst, sondern dessen Verleger Endter für die Spitze gegen Mattheson verantwortlich (vgl. *Critica mus.* II, Hbg 1725, 164). Etliche Jahre später referiert Fr. W. Marpurg den Sachverhalt und wendet die bei Mattheson so noch nicht zu findende Dichotomie strenger gebundener versus freier oder galanter Satz an, wodurch er Murschhausers Traktat gegen Matthesons Totalverdikt in Schutz nimmt:

Kritische Briefe über d. Tonkunst I (Bln 1760): ...wenn der Herr Mattheson hätte bedenken wollen, daß Herr Murschhauser nicht die so genannte galante oder freye Composition, sondern den strengen gebundnen Satz, so wie derselbe in contrapunktischen und fugirten Sachen beschaffen seyn soll, hätte wollen lehren (52).

Die ‚galante' Einkleidung von Matthesons *Neu-Eröffnetem Orch.* hat kaum Nachfolger gefunden. Allenfalls der Lautentraktat von E. G. Baron fällt durch relativ (aber nicht absolut) häufigen Gebrauch von Vokabeln im Umfeld des ‚Galanten' auf (vgl. auch unten, I. (2)(c)). Baron hat sein Buch auch als Antwort auf Matthesons abschätzige Charakterisierung der Laute im *Neu-Eröffneten Orch.* (loc. cit., 274 ff.) geschrieben; es überrascht daher nicht, daß er immer wieder die ‚galanten' Qualitäten des Instrumentes und deren Bedeutung für das gesellige Leben der tonangebenden bürgerlichen Schicht seiner Zeit hervorhebt:

Historisch-theor. u. pract. Unters. d. Instr. d. Lauten (Nürnberg 1727), Vorrede: Der *delicate* Geschmack der heutigen und *galant*en Welt ist so sonderbar, daß man billig bey sich anstehen solte, derselben mit Schriften beschwerlich zu fallen (o. S. [1]);
...diejenigen aber welche nur bloß davon urtheilen wollen, ohne selbst Hand anzulegen, werden dadurch Gelegenheit bekommen mit mehrerm Grunde davon zu sprechen, als etwan zum Exempel der Herr Mat[t]heson, welcher zwar alles genau eingesehen zu haben, und sich vor einen musicalischen *Criticum* aufwerfen zu dörfen, den Ruhm und das Recht haben will, in seinem neu-eröffneten *Orchestre* davon gethan hat. Er schrieb dieses sein Werck vor galante Leute, um ihnen von der gantzen Music überhaupt einen *Concept* beyzubringen... Da er sich aber unterstanden eben diesen Leuten allerhand Mährgen und Fratzen weiß zu machen, ...so ist davon... das Gegentheil gewiesen und die edle Wahrheit entdecket worden (o. S. [6 f.]).

*

Exkurs: Die Darstellung einer idealisierten ‚galanten Welt' in den Bildern des Malers J. A. Watteau hat einige Historiker und Musiker des 20. Jh. inspiriert, spielt in Musikschriften und Musik bis zum Ende des 19. Jh. aber keine Rolle.
Der heute mit dem Genre von Watteaus Malerei verbundene Begriff der fêtes galantes hat in der Kunstgeschichte eine merkwürdige Karriere gemacht. Im Umkreis Ludwigs XIV. waren gleichsam inszenierte Ausflüge in die nähere Umgebung unter der Bezeichnung parties de campagne beliebt. Solche Landpartien konnten auch allerlei amouröse Absichten befördern, und so wurden sie auch als fêtes

galantes bezeichnet. In die Geschichte der Künste drang der Ausdruck offenbar über mus.-theatralische Nachahmungen oder Überhöhungen solcher Lustpartien ein: „En 1698, un opéra-ballet de Duché et Desmarets intitulé *Les Fêtes galantes* fut présenté à l'Académie royale de musique. Et, la même année, *Vénus, Les fêtes galantes*, un opéra-ballet d'Antoine Danchet et André Campra, fut donné à Paris" (M. Eidelberg, *Watteau, peintre de fêtes galantes*, in: *Watteau et la fête galante*, hg. von dems. u. P. Ramade, Paris 2004, 17).
1717 wurde Watteau Mitglied der Académie royale de peinture et de sculpture. Das zur Aufnahme vorgelegte Bild *Le Pèlerinage à l'Île de Cythère* wurde im Inventar später als „une feste galante" charakterisiert (ibid.). Dieser Ausdruck fand lange Zeit keine weitere Beachtung. Vielmehr war im 18. Jh. der Ausdruck sujets galants zur Bezeichnung der Gegenstände von Bildern gebräuchlich, die – in Übereinstimmung mit einer geläufigen Verwendung des Wortes galant – kultivierte Formen der Geselligkeit oder des latent erotischen Umgangs von Mann und Frau darstellten.
Die heute gängige Kennzeichnung Watteaus als ‚peintre des fêtes galantes' hat sich erst im 20. Jh. durchgesetzt; aufgekommen ist sie ab den 1830er Jahren in einer Art sentimentalischer Rückschau romantischer Kunstfreunde: „séduits par les charmes de l'Ancien Régime, commencèrent à qualifier de fêtes galantes les tableaux de Watteau et de son école" (ibid., 22). Die Formel stabilisiert und zementiert die Assoziationen. A. Houssaye schrieb 1848: „Watteau fut par excellence le peintre de l'esprit et de l'amour, le *peintre des fêtes galantes*. Il a bien saisi le secret de la nature, mais c'est un enchanteur qui la fait voir par un prisme. Il a été le plus coquet et le plus doux, le plus fin et le plus souriant, de tous les peintres du XVIII[e] siècle. Son pinceau était pétillant, son dessin avait légèreté de l'oiseau" (zit. nach ibid., 23).
Auf Watteau und seine Schule bezieht sich P. Verlaine, der 1869 eine Gedichtsammlung unter dem Titel *Les Fêtes galantes* veröffentlichte, deren sechs Cl. Debussy in zwei Serien 1903 und 1904 vertont hat. Einige weitere Kompositionen des späten 19. und frühen 20. Jh., vor allem für das Musiktheater, tragen den Titel Fête galante:

P. Lacome, *Fête galante. Suite d'orch.* (1892);
E. Smyth, *Fête galante. A dance-dream in one act* (uraufgeführt 1923);
P. Schierbeck, *Fête galante* (uraufgeführt 1931);
Cl. Arrieu, *Fête galante. Divertissement-ballet pour Orch.* (uraufgeführt 1947).

*

(1) Das Adjektiv galant wird vorwiegend im deutschsprachigen Musikschrifttum des 18. Jh. zur Bezeichnung von Musikstücken (oder auch nur einzelner ihrer Teilmomente) verwendet, die in wechselnder Akzentuierung und Kombination als MODERN, UNMITTELBAR VERSTÄNDLICH, GEFÄLLIG, TÄNDELND, UNTERHALTSAM, ANGENEHM, ELEGANT, ZIERLICH, HÖRENSWERT, MIT ÜBERRASCHENDEN WENDUNGEN AUFWARTEND, KANTABEL, EINFACH, ANSPRUCHSLOS USW. gelten. Solche Stücke finden sich primär, wenn auch nicht allein im Bereich weltlicher und geselliger Musik, sei es in Opern und anderen Vokalformen, sei es in außerkirchlicher Instrumentalmusik für Soloinstrumente (hier insbesondere Clavier und Laute) oder für Ensembles. Ein ‚galanter' Komponist erweist sein Ingenium nicht durch die Anwendung komplizierter Satztechniken – die er dessen ungeachtet zumindest theoretisch beherrschen soll –, sondern durch die Erfindung ständig neuer Stücke, wobei sich die Neuheit insbesondere in der Melodik manifestiert.

(a) Der Begriff galant begegnet in allgemeiner Bedeutung im THEORETISCHEN SCHRIFTTUM im ältesten bislang bekannten einschlägigen Beleg bei D. Ortiz, der gefällige Motive des Violone als galant bezeichnet:

Tratado de glosas (Rom 1553): la fantasia que tañere el Cimbalo sea consonancias bien ordenadas y que el violon entre con algunos pasos galanos... (f. G ii; ed. Schneider, Kassel 1936, 51).

Eine merkwürdige etymologische Herleitung des Wortes Madrigal (→ *Madrigale* (Trecento) I. (3)(a)) findet sich bei Praetorius (später von Walther übernommen), die ihrer mangelnden Beglaubigung ungeachtet eine Reihe von interessanten Synonymen für das Wort galant liefert:

M. Praetorius, *Syntagma mus.* III (Wolfenbüttel 1619): Es lest sich aber ansehen, als könne *Madrigale derivirt* werden... 2. *Quasi Madre della gaia*, oder vff Frantzösisch *gay, quod est lætitiæ, lætus*, oder auch *Madre galante, hoc est, venustus, lepidus, bellus, elegans, quasi mater alacritatis vel lætitiæ*, Als lustig weltliche Lieder, weil sie etwas anmutiger, frischer vnd frölicher, weder die *Moteten*, Lauten (12);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. Weimar 1708): Andern heißet es [sc. Madrigal] so viel als... *Madre galante, madre gaia, quasi Mater laetitiae*, ein zierliches, munter und fröliches Liedgen (ed. Benary, Lpz. 1955, 49; vgl. WaltherL, Lpz. 1732, Art. *Madrigal*, 376 b).

B. de Bacilly bietet den bislang frühesten Beleg für eine allgemeine Unterscheidung zwischen Stücken ‚ernsthaften' und ‚galanten' Charakters, die im Bereich der Vokalmusik freilich weitgehend durch den Text vorgegeben ist. Das Wort war zur Zeit und im Umkreis Bacillys aktuell, die Verwendung zur Charakterisierung von Musik überrascht daher nicht; im franz. Schrifttum hat sie sich aber nicht behauptet. Der Ausdruck tour galant (galante Verlaufsweise) bezeichnet treffend die intuitiv merkliche, begrifflich aber schwer faßbare Eigenheit des eleganten und leichten Singens, das freilich in Übereinstimmung mit der Art des jeweils gesungenen Stücks stehen muß:

L'Art de bien chanter (Paris 1679): ...l'vn & l'autre est bon, pourueu qu'il soit bien pratiqué, & avec jugement, selon la diuersité des Pieces de Musique gayes ou tristes, galantes ou serieuses...
La legereté donne au Chant, ce qui s'appelle le *tour galant*; mais la pesanteur donne la force aux Pieces serieuses, & qui demandent beaucoup d'expression: ...& comme il n'est pas toûjours bon de dire en loüant vn Chantre, qu'il chante fort

legerement, quoy qu'il semble que le Chant en est plus épuré & plus détaché de la matiere; il est aussi dangereux de le loüer par la grauité & la pesanteur qui semble estre opposée à la galanterie du Chant (15 f.).

Der älteste konkret musikbezogene Beleg des Wortes galant im dtsch. Schrifttum findet sich in einem Roman von J. Kuhnau, wo es ein einziges Mal vorkommt. Das angesprochene Psalmkonzert von J. Rosenmüller zeichnet sich dadurch aus, daß kontrapunktische Künste nicht im Vordergrund stehen, ja daß diese nur „im Schertze" (was wohl soviel heißt wie zwanglos) angewandt werden. Kuhnau redet von einem „feinen Stylus" in einem „galanten Concert", dem er die kontrapunktischen Meisterstücke in strengen Motetten gegenüberstellt. Daraus ist zu entnehmen, daß Kuhnau der an sich nicht neuen konzertierenden Schreibart trotz oder wegen ihres Verzichts auf kontrapunktische Kunststücke Annehmlichkeit und Eleganz zuschreibt:

Der Mus. Quack-Salber (Dresden 1700): Es war der Psalm *In Te Domine speravi*. Es ist gar ein feiner *Stylus* darinne, sagte *Grempelius*, der Organist, er hat auch hinten das *Concert* mit einer artigen Fuge beschlossen, und wird sich ohne Zweiffel dieses *Subjectum* wohl hören lassen. Doch ist dieses noch nicht das beste *Concert*. Denn wer die rechten Meister-Stücke von der *Composition* sehen will, der suche sie nicht in dergleichen galanten *Concerten*, welche meistentheils nur in *Contrapunto semplice* bestehen, wie eben dieses Rosenmüllersche Stücke mit seiner Fuga ist; oder wenn sie ja zuweilen von dem *Doppio* etwas blicken lassen (wie denn gedachter Rosenmüller in vielen Stücken auch gewiesen, daß er mit dem *Contrapunto doppio* und zwar gemeiniglich mit dem *all'ottava* ziemlich sey bekandt gewesen), solches gleichsam nur im Schertze thun; Sondern er suche sie in der *Motette*, absonderlich in denen, welche etwa in der Päbstlichen Capelle pflegen *musiciret* zu werden: Denn da sind die Meister mit den doppelten *Contrapuncten* so wohl *alla decima* und *Duodecima*, als *Ottava*, wacker herumb gesprungen (156 f.; ed. Benndorf, Bln 1900, 78 f.).

Kuhnaus Schüler J. D. Heinichen zieht die kompositorisch (scheinbar) einfacher verfahrende ‚Ohrenmusik' der kontrapunktischen Zwängen unterworfenen ‚Augenmusik' vor. Aber auch bei ihm ist galant nur ein allgemeines, positives Prädikat im Sinne von ‚elegant'. Wer nicht nach dem Gehör, sondern nur nach dem Grad der Anwendung traditioneller Satzregeln urteilen könne, sei inkompetent:

Neu erfundene u. Gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung d. General-Basses (Hbg 1711): Es ist eine unfehlbahre *Marque*, daß solche *Raisonneurs* entweder die *Musical*ischen Kinder-Schuh noch nicht ausgezogen, oder mit allen Recht unter die *Musical*ischen *Pedanten* zu zehlen seynd; und folgbar wissen sie nicht, was vor ein Unterscheid es sey, und was da heisse, vor die Augen oder vor die Ohren *componi*ren? welcher Unterscheid, daß er sehr groß sey, solches erweisen vor andern die *galanten Compositiones* derjenigen *Virtuosen*, welche sich bey der *Music*-liebenden und *Music*-verständigen Welt allbereit dergestalt *distingui*ren, daß man nicht nöthig hat, durch *speciale* Benennung dero *Continence* zu beleidigen (9).

Auch J. Mattheson bezeichnet eine einfachere Satzkonstruktion (hier speziell der venezianischen im Vergleich zur römischen Musik) als ‚galant'. An anderer Stelle nennt er die damals beliebte harmonische Wendung des Vorhaltsquartsextakkords nebst seiner Auflösung in den Dreiklang schmeichelnd, angenehm und galant, wodurch ein bestimmtes Begriffsfeld umrissen wird:

Das Neu-eröffnete Orch. (Hbg 1713): Der *Romanische Stylus* wird wol *gravitæt*ischer seyn als der *Venetiani*sche; dieser wird gemeiniglich mehr auf eine blosse leichte *Melodie*, jener aber mehr auf eine durchgehende *Harmonie reflecti*ren; dieser wird ehender ins Gehör dringen, und nicht so langsam gefallen, als jener, der etwas mehr auf sich hat; bey diesem wird man mehr *galantes*, bey jenem mehr *reelles* finden (203 f.);
Die Wirckung eines solchen Satzes [sc. 6/4-5/3 über liegendem Baßton] ist so schmeichelnd, so angenehm und so *galant*, in der heutigen *Music*, daß man sich fast nimmer dran müde höret... (129 f.).

Techniken polyphoner Stimmenverschränkung sind nur dann tolerabel, wenn sie ungezwungen, natürlich, ‚galant' angewendet werden; die Fähigkeit zu „galanter Imitation" gilt mehr als die Fähigkeit zur Verfertigung schulgerechter Fugen:

ders., *Critica mus.* I (Hbg 1722): Es folget auch wiederum so wenig, daß, wer einer Fuge mächtig sey, der besitze gleichfalls eine Fähigkeit zur galanten *Imitation* (denn dieses *prædicatum* halte ich vor *inseparabile* von derselben) (242); Hergegen siehet man die Menge glücklicher Componisten, die gar natürlich, frey, artig, galant *imiti*ren, und sich doch dabey die Fähigkeit, eine Fuge zu machen, ganz nicht absprechen lassen werden: unangesehn sie derselben wenig achten, es auch wohl selten damit versuchet... (243).

Noch Fr. W. Marpurg betont später die Schwierigkeit ‚galanter' Kontrapunktik; das Adjektiv zielt wie schon bei Mattheson gleichsam auf ein Ferment, das für die Geschmeidigkeit auch komplizierterer Satzkonstruktionen sorgt:

Abh. von d. Fuge II (Bln 1754), Vorber.: Es ist nicht so leichte, einen etwas galanten drey- oder vierfachen Contrapunct zu machen, ohne hin und wieder der Gefahr leerer Stellen ausgesetzet zu seyn (XIX).

In Matthesons Reflexionsprozeß über Musik geraten zunehmend die ästhetischen Grundprobleme freien Komponierens in den Blick. Sie betreffen grundsätzlich jede Komposition, deren Fortgang nicht durch die Anwendung polyphoner Techniken gewährleistet oder wenigstens gefördert wird, also Arien ebenso wie Suitensätze und Konzerte. Die freie Komposition verlangt einen Komponisten, der den Freiraum ästhetisch überzeugend nutzen kann:

Critica mus. I, loc. cit..: Zu dieser Freyheit gehört wahrlich mehr *discernement*, als zu einer angewiesenen, schweren Arbeit. Es gehört mehr Geist, als Kunst dazu, sich seiner Freyheit wohl zu gebrauchen, man sehe sie an, wie man wolle. Mühe und Fleiß sind lange nicht so hoch zu schätzen, als schöne Erfindung, Lebhafftigkeit, guter Geschmack, hurtiges Naturell, *presence d'esprit* und gutes

judicium, auch bey der allergrössesten Freiheit. Wo diese fehlen, da wird eben dasjenige am allerschwersten, was die meiste Freyheit zulässet (241 f.).

Fast ein halbes Jahrhundert vor Lessing fordert Mattheson ein neues Verständnis des Verhältnisses von Kunstregeln und außergewöhnlichem Künstler:

ibid.: ...ein zur Music aufgelegtes Naturel, das ist eine galante und grosse Sache. Das triumphirt über alle Regeln, verstehet dieselben, braucht, *adhibirt* und nutzet sie, *cum grano salis, col gusto,* wo sie gut sind; geht ihrer aber gleich müßig, wenn Natur, Verstand und Sinnen darunter nur das geringste leiden. Ich sage nicht: Man soll den Regeln ein Naturell *adhibiren*, das wäre verkehrt; sondern ich sage: Das Naturell *adhibirt* Regeln, und bedienet sich derselben (250 f.);
vgl. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie* (Hbg u. Bremen 1767–69), 96. Stück (1. 4. 1768): Nicht jeder Kunstrichter ist Genie: aber jedes Genie ist ein gebohrner Kunstrichter. Es hat die Probe aller Regeln in sich. Es begreift und behält und befolgt nur die, die ihm seine Empfindung in Worten ausdrücken (349).

Im Umkreis der freien Komposition wird auch das Problem der Geschichtlichkeit und damit der Tendenz des Veraltens von Musik sichtbar. Mattheson umkreist die wiederum auf die Bedeutung von Regeln (der Begriff selbst ist problematisch) führende Frage nach dem Bleibenden in der Musik (*Critica mus.* II, Hbg 1725, 11: „Wenn eine Composition einige Monath, will nicht sagen, Jahre, auf sich hat... werden indessen viele Umstände eine fremde Gestalt gewonnen haben, welche dannenhero eine merkliche Aenderung in den Zierrathen erheischen. Gründliche Lehr-Sätze... bleiben dennoch").
Von anderer Seite her beleuchtet auch eine Äußerung von J. J. Quantz dieses Problem. Quantz bezeichnet D. Scarlatti als „galanten Clavierspieler", während er die Spielweise von A. Scarlatti als „gelehrt" charakterisiert. Dadurch verbindet er implizit den Unterschied der ‚Stile' mit einem Unterschied der Generationen. Zugleich aber verweist er durch die Bezeichnung von D. Scarlattis Spiel als ‚damals' modern auf das Problem des Veraltens von Musik (oder einer Spielweise), die mit der Zeit gehen will. Das ‚gelehrte' Spiel seines Vaters dagegen konnte als ebenso unmodern wie zeitresistent gelten:

Autobiographie (um 1754), in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Fr. W. Marpurg, Bd. I (Bln 1754/55): Mimo Scarlatti, der Sohn des alten neapolitanischen Alessandro Scarlatti, ein galanter Clavierspieler nach damaliger Zeit... (226);
[A.] Scarlatti ließ sich vor mir auf dem Clavicymbal hören: welches er auf eine gelehrte Art zu spielen wußte; ob er gleich nicht so viel Fertigkeit der Ausführung besaß, als sein Sohn (228).

Bei Mattheson begegnet das Wort galant seit der *Critica mus.* nur noch beiläufig. Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) spielt es so gut wie keine Rolle mehr; nur in speziellen Angaben zu peripheren Formen wie den theatralischen „Balletti" bzw. der in diesen zu verwendenden Arien findet sich der Ausdruck noch:

...daß sie nur galant und natürlich, nicht aber sehr künstlich und ausgearbeitet sein dürffen... Kurtz, ein Ballet dieser Art erfordert viel Leben, Geist und Artigkeit (217; übernommen aus *Kern melodischer Wißenschafft*, Hbg 1737, 102; dort heißt es statt „Artigkeit" noch „Galanterie").

Die Rede von ‚galanter' Musik war insbesondere zu Beginn des 18. Jh. mit einer sozialen Komponente verbunden; wer sich ‚galant' verhielt, dokumentierte ein avanciertes Bewußtsein und zeitgemäße Umgangsformen. Mit der im 18. Jh. fortschreitenden Verbürgerlichung stabilisierten sich die Verhaltensnormen; der Begriff des Galanten büßte den Reiz des Neuen und den Nimbus des Fortschrittlichen ein und wurde zu einem universalen und gleichsam ortlosen Synonym für höfliches, chevalereskes, kavaliermäßiges Verhalten. So heißt es im Art. *Dichtkunst, Poesie* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771):

Indessen sieht man doch itzt, ...daß in dem XII und XIII Jahrhundert die blühendste Zeit der deutschen Dichtkunst gewesen ist... Denn in diesem schönen Zeitpunkt Deutschlands herrschten die höflichsten und galantesten Sitten, die zärtlichsten Empfindungen so wol der Liebe, als der Freundschaft und Gefälligkeit, feine Maximen der Ehre, der Tapferkeit und eines edlen Betragens gegen Lehnsherren, gegen Fremde, gegen das schöne Geschlecht, gegen Männer von Talenten, gegen Freunde und Feinde (256).

Einige Äußerungen aus der Zeit nach 1750 mögen die ganze Breite der Anwendungsmöglichkeiten des Etiketts illustrieren. In der Regel wird eine Musik als galant bezeichnet, die lustig, tändelnd oder eingängig ist:

Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): In einem kleinen Zimmer, wo wenig Instrumente zur Begleitung da sind, kann man hingegen Concerte nehmen, die eine galante und lustige Melodie haben... (170);
G. J. Vogler, *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779/80): Die Chöre, das... Pergolesische *Stabat Mater*... dienen, um wo nicht die Tändeleien oder wenigstens doch galante Tonstücke mit ihren Beitrit etwas zu würzen, daß wir nicht von monotonischen Schleckereien Gaumenstumpf an allen musikalischen Gerichten zuletzt Eckel bekommen mögen (169);
Anon., Rezension (Mus. Wochenblatt I, 1792): Alle aber [sc. J. S. Bachs *Duette* BWV 802–805 und *Inventionen* BWV 772–786], doch besonders die vier ersten, sind nur für den Gaumen weniger Eingeweihten, und es wäre daher ein sehr gutes Unternehmen, wenn sich jemand fände, der die kontrapunktischen Saiten etwas nach dem Geschmacke der Zeit herabstimmte, und mit unter etwas galant thäte (140 b).

Eine besondere Interpretation fordern schließlich zwei Äußerungen heraus, die das Wort galant auf Werke höchster Qualität beziehen. Ein Anonymus – wohl C. Ph. E. Bach –, der J. S. Bachs Orgeltrios rühmt, bezeichnet als galant offenbar das Teilmoment einer ideal verwirklichten Kantabilität, die diese

Trios vor dem Veralten schützt, oder paradox formuliert: die ‚galante' Kompositionsweise sichert den Werken Klassizität. Damit setzt sich der Autor von der üblichen Redeweise ab, die den Begriff des Galanten mit der ‚Zeitgemäßheit' verband, die eben in besonderer Weise dem Veralten unterlag. Dagegen zielt Hoffmann auf die Restitution der alten Unterscheidung von Kirchen-, Kammer- und Theaterstil, wobei nur der im Innersten ergriffene Komponist die dem Anlaß jeweils angemessene Musik schaffen könne. Die ‚galant' komponierten beiden C-dur-Messen Mozarts (wohl KV 317 und 337) dienen offenbar als negative Beispiele für eine verfehlte Haltung des Komponisten, der sich in den Messen seiner Aufgabe mit technischer Routine, aber ohne echte innere Beteiligung entledigt, im *Requiem* dagegen aus innerer Ergriffenheit ein dem Anlaß würdiges Werk geschaffen habe:

Anon. [C. Ph. E. Bach], [Vergleich zw. Händel u. Bach] (Allgemeine Dtsch. Bibl. LXXI, 1788): ...außer andern Trios für die Orgel sind besonders 6 dergleichen für zwey Manuale und das Pedal [sc. BWV 525–530] bekannt, welche so galant gesetzt sind, daß sie jetzt noch sehr gut klingen, und nie veralten, sondern alle Moderevoluzionen in der Musik überleben werden (300; zit. nach *Bach-Dokumente* III, Kassel 1972, 441);

E. Th. A. Hoffmann, *Die Serapions-Brüder* II (Bln 1819): Mozart, so galant er in seinen beiden bekannteren Messen aus C Dur ist, hat im Requiem jene Aufgabe herrlich gelöst: es ist dies in Wahrheit eine romantisch heilige Musik, aus dem Innersten des Meisters hervorgegangen (München 1976, 408).

(b) In Titeln von Drucken instrumentaler Musik wäre das Attribut galant besonders aufschlußreich, kommt doch bei fehlendem Text nur der Charakter der Musik selbst für seine Wahl in Betracht. Doch findet es sich, zumal in Anbetracht der umfangreichen Gesamtproduktion des 17. und 18. Jh., äußerst selten und darüber hinaus gehäuft bei wenigen Autoren in speziellen Kontexten, insbesondere solchen, die an die ‚sujets galants' der Bilder Watteaus erinnern (vgl. oben, I. Exkurs). Die folgenden Beispiele dokumentieren den Kernbestand der bislang bekannten Titel (zur Verwendung des anders zu bewertenden Substantivs Galanterie vgl. unten, I. (2)); der Druck von N. de Chédeville, der nicht das Adjektiv, sondern das Substantiv verwendet, wird aus inhaltlichen Gründen hier mit angeführt. Anders als beim Musikschrifttum findet sich das Wort vorwiegend in Drucken nicht-dtsch. Provenienz:

N. de Chédeville, *Les Galanteries amusantes, sonates à deux musettes, vielles, flûte traversière et violon... œuvre huitiesme* (Paris um 1739);

E. Ph. de Chédeville, *Duo galants pour deux musettes, vièles et autres instr... cinquième œuvre* (Paris um 1742);

ders., *Sonatilles galantes pour les musettes ou vièles et autres instr., avec la b. c... sixième œuvre* (Paris um 1742);

ders., *Deuxième livre de duo galants pour les musettes, vièles et autres instr... septième œuvre* (Paris um 1742);

L.-G. Guillemain, *Six sonates en quatuors, ou conversations galantes et amusantes entre une flutte traversière, un violon, une basse de viole et la b. c... œuvre XIF* (Paris 1743);

ders., *Second livre de sonates en quatuors, ou conversations galantes et amusantes entre une flutte traversière, un violon, une basse de viole et la b. c... œuvre XVII* (Paris nach 1743);

F. G. Fleischer, *Clavier-Übung: Erste Partie, bestehend in einer nach heutigen galanten Gusto wohlausgearbeiteten Sonata* (Nürnberg um 1745);

L. Frischmuth (nachweisbar 1763/64), *Six sonates galantes pour le clavecin et un violon... œuvre VI* (Amsterdam o. J.).

Auch Drucke von Vokalmusik (zu Werken des Musiktheaters vgl. unten, II. (1)) geben keine Hinweise auf eine weitere Verbreitung des Ausdrucks galant, dessen Verwendung hier zudem primär durch den jeweiligen Text bedingt sein dürfte. Im älteren der beiden engl. Belege wird der Bezug zum damals aktuellen franz. Verhaltensideal exemplarisch illustriert, im jüngeren dagegen die typisch engl. Club-Sphäre männlicher Kameraderie angesprochen; der Titel des franz. Sammeldrucks redet von „galanten Morgengaben", also allenfalls indirekt vom Charakter der Musik:

The Circle, or conversations on love and gallantry; originally in French. Now englished. And since augemented with several new songs, illustrated with mus. notes, both treble & bass (London 1676);

The Merry medley; or, a christmas-box, for gay gallants, and good companions. Containing abundance of diverting stories and choice jokes and rysible reflections... celebrated and jovial songs, set for the voice, violin, and modish country dances... Dedicated to the lovers of fun and good fellowship, by C. F. president of the Comical club (London um 1744–45);

Anon., *Duetti galanti e facili N° XXIV, da cantarsi al cembalo; s'aggiungono N° 6 canoni a tre voci. Gli uni, e gli altri composti da varii celebri autori viventi* (Venedig 1766);

A. Richer, *Je reprochois à ma tendre bergère. Chanson galante*, in: Mercure de France (Juni 1768);

Estrennes galantes, ou tableau de l'hymen et de l'amour. Chansonnier françois. Elite des meilleures chansons... des auteurs les plus estimés en ce genre... (Paris 1793).

Daß Fr. Couperin einem seiner zahlreichen Charakterstücke den Titel *La Galante* gab (*Second livre de piéces de clavecin*, Paris 1716–17, Douzième ordre, Nr. 3), besagt angesichts zahlreicher analoger Titel bei Couperin (etwa *La Diligente*, *La Flateuse* oder *La Misterieuse*) nichts über die Bedeutung eines ‚galanten Stils'. Der Titel *La Galante* begegnet im übrigen sowohl vor wie nach Couperin. Demnach handelt es sich lediglich um eine allgemeine Benennung von (weiblicher) Liebenswürdigkeit oder Koketterie. Interessant ist nicht der Titel *La Galante* als solcher, sondern der Umstand, daß sich bei Fr. Bendusi bereits 1553 (etwa *Desiderata*, *La Giovinetta*, *Cortesa Padoana*; vgl. H. M. Brown, *Instr. Music Printed before 1600*, Cambridge, Mass. 1965, 147) und G. M. Trabaci 1615 (etwa *La Scabrosetta*, *L'Amorosetta*, aber auch *La Trabacina* oder *La Mantoana*; vgl. Cl. Sartori, *Bibliografia della Musica Strumentale Ital. Stampata in Italia fino al 1700*, Florenz 1953, 210) Benennungen von Instrumentalstücken finden, die man als Eigenart der franz.

Clavecinisten der zweiten Hälfte des 17. Jh. zu betrachten pflegt. Und noch Hummel widmet der ‚galanten' Frau ein brillantes Rondo:

Bendusi, *Galante*, in: *Opera Nova de Balli... A quatro Accommodati da cantare & sonare, d'ogni sorte de Stromenti* (Venedig 1553);
Trabaci, *Gagliarda Prima detta la Galante*, in: *Il Secondo Libro de Ricercate, & altri varij Capricci, Con Cento Versi sopra li Otto finali Ecclesiastici per rispondere in tutti i Divini Officji, & in ogni altra sorte d'occasione* (Neapel 1615);
A. Croci, *La Galantina. Canzone per quelli che non arrivano alla ottava*, in: *Frutti Mus., Di Messe Tre Ecclesiastiche per rispondere alternatamenta al Choro, tra quale ci n'e una per quelli che non arrivano all'Ottava, con cinque Canzoni, & un Ricercaro Cromaticho composto nel istesso modo, con tre altri Ricercari pur Cromatici reali... Opera Quarta* (Venedig 1642);
M. Uccellini, *Ottavo ballo al Ital. detto la Mauritia Galante*, in: *Sinfonici Concerti, Brievi, è facili... per Chiesa, è per Camera, Con Brandi, è Corenti alla Francese, è Balletti al Ital.* (Venedig 1667);
J. N. Hummel, *La Galante. Rondeau agréable & brillant pour le pianoforte seul* op. 120 (Lpz. um 1840).

Die Vortragsangabe galament, die bei Couperin gelegentlich begegnet, etwa in *Les vergers fleüris* (*Troisième livre...*, Paris 1722, Quinzième ordre, Nr. 7), verlangt „un jeu agréable avec un agrémentation simple. Il est surtout employé pour des œuvres légères pour les flûtes et les musettes" (*Dictionnaire de la musique en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, hg. von M. Benoit, o. O. 1992, Art. *galant, galamment*, 311 f.). Diese auf einen engen Umkreis beschränkte Wortverwendung verweist erneut auf das pastorale Ambiente als ein besonderes Refugium des ‚Galanten'.
Die reflektierenden wie werkbezeichnenden Belege von galant zeigen unmißverständlich, daß sich die Wortbedeutungen vor 1750 nicht zu einem Fachterminus verdichtet haben; insbesondere stellen die Autoren auch keine Verbindung mit dem Substantiv Stil her. Was der allgemein auf Musik bezogene Ausdruck galant meint, muß aus den Kontexten seiner Verwendung jeweils neu im Rahmen der umgangssprachlich möglichen und musikbezogen üblichen Bedeutungen erschlossen und präzisiert werden.

(2) Das Substantiv galanterie (in ital. oder franz. Form) wird zur Bezeichnung von MUSIKSTÜCKEN ODER FOLGEN VON MUSIKSTÜCKEN verwendet. Daneben kann es auch mit Bezug auf abstrakte Eigenschaften der (als klingend gedachten) Musik gebraucht werden, zuweilen mit besonderem Akzent auf dem Vortrag. Wie dem Adjektiv galant geht auch dem Substantiv – insbesondere im Ital. – eine an der Umgangssprache orientierte allgemein musikbezogene Verwendung voraus, deren Kenntnis für das Verständnis der späteren terminologischen Verengung wichtig ist.
Galanterie wird zur Bezeichnung bestimmter Musikstücke verwendet, in Drucken erstmals greifbar 1693. Die Belege sind nicht zahlreich und regional wie zeitlich heterogen.
Speziell meint Galanterie, auch erweitert zu Galanterie-Stück(e), im 18. Jh. Kompositionen für Tasteninstrumente (Orgel, Cembalo, Clavichord), zuweilen auch für die Laute. Die älteren Belege bezeichnen mit dem Wort Galanterien alle Arten von ‚weltlichen' Spielstücken, insbesondere auch Tanz- und Suitensätze. Manche Autoren fassen den Ausdruck sehr weit: Galanterie kann potentiell jedes Stück genannt werden, sofern es nicht zur streng ausgearbeiteten Kirchenmusik gehört.
Eine Bedeutungsverschiebung in Richtung auf eine Sammelbezeichnung für kleine Stücke verschiedener Art außerhalb der vier Hauptsätze einer Suite (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) ist allenfalls von der Mitte des 18. Jh. an festzustellen. Dabei bezieht sich Galanterie jedoch nicht auf die zwischen Sarabande und Gigue eingeschobenen Sätze, sondern auf die um und nach J. S. Bach üblich werdenden freien Satzreihungen schlechthin. Schließlich kann, insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jh., mit Galanterie auch die Konnotation anspruchslose Kleinigkeit, Anfängerstück verbunden sein.
In der mus. Lexikographie des 18. Jh. (bis einschließlich KochL, Ffm. 1802) fehlt das Stichwort Galanterie, in den Lexika des 19. Jh. spielt es eine unbedeutende Rolle. Einschlägige Artikel betreffen meist zusammengesetzte Ausdrücke; andere Definitionen sind sehr weit gefaßt:

AnderschW (Bln 1829), Art. *Galanteriefuge*: Eine Fuge, deren Zwischensätze, wie im Theater- oder im Kammerstyle gearbeitet sind, welche verschiedene Verzierungen, Gedanken, die in Terzen und Sexten fortgehen, auch Forte und Piano enthalten (194; angelehnt an J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Compos.*, Lpz. 1790, 172);
BurkhardW (Ulm 1832), Art. *Galanteriestücke*: Figurirte Tonstücke, der Choralmusik entgegengesetzt (106).

(a) Eine noch AN DER UMGANGSSPRACHE ORIENTIERTE VERWENDUNG des Wortes galanteria mit einem bereits deutlichen Musikbezug findet sich in Italien schon im frühen 17. Jh. Die Bedeutung ital. Einflusses bei der Einführung des Ausdrucks in mus. Quellen ist weniger im Hinblick auf die Wortbedeutung – ital. und franz. orientierte Autoren stimmen weitgehend überein –, als vielmehr im Hinblick auf das in Betracht kommende Repertoire von Interesse. Eine Konsequenz, die aus der Erkenntnis der doppelten Wurzel des Ausdrucks zu ziehen ist, liegt in der Abkehr von der Vorstellung, daß der Ausdruck Galanterien ursprünglich und primär auf anspruchslose Unterhaltungsmusik in Salons verweise, auch wenn dort fraglos viele ‚Galanterien' gespielt wurden.
A. Banchieri benennt mit dem Ausdruck wohl originelle Kunststücke im Werk seines Lehrers O. Vecchi. Dieser befolgte die Maxime, daß man an-

dern nur gefallen könne, wenn man selbst Gefallen an den eigenen Ideen finde:

Cartella mus. (Venedig 1614): ...dissemi che volendo dilettare altrui ricercasi prima dilettare a se stesso in componendo qualche gratiosa inuentione di gusto, & spasso, si come hà fatt'egli ne gli di lui nouelli studi con le sue variate & dotte galanterie... (141 [recte 139]).

G. B. Doni stellt die Unfähigkeit des Kontrapunktikers F. Soriano zur Komposition gefälliger Melodien fest und vergleicht kanonische Kunststücke mit den ebenso widernatürlichen ‚Galanterien' einfallsloser Dichter; damit gibt er ein Beispiel für die negative Verwendung des Ausdrucks:

Trattato della Musica scenica (zw. 1633 u. 1645), in: *De' trattati di musica* [=*Lyra Barberina* II] (Florenz 1763): ...Soriano, il quale comecchè fosse peritissimo nel Contrapunto, non ebbe però mai talento a fare belle arie, e leggiadre; onde si diede a comporre Canoni, e simili concenti laboriosi: come succede a quelli, che nella Poesia non potendo fare Componimenti d'invenzione, e di testa, si danno agli Anagrammi, Acrostichidi, e simili galanterie, acquistando più presto il nome di versificatori, che di Poeti, come quelli si devono più tosto chiamare Contrapuntisti, che Musici (129).

Ein in der Häufigkeit der Wortverwendung für seine Zeit singuläres Zeugnis stellt P. della Valles Brief aus dem Jahre 1640 dar. Der Autor versucht, die Meinung des Adressaten L. Guidiccioni zu widerlegen, daß die ältere Musik der modernen, um 1640 aktuellen, überlegen sei. Galant ist für della Valle ein positives Prädikat, das sich auf gute (zuweilen sogar kontrapunktische) Einfälle und unmittelbar gefallende Stücke verschiedener Art und Entstehungszeit, jedoch bevorzugt der Gegenwart, beziehen kann. Die Feinheiten des mus. Vortrags gelten als ‚Galanterien'. Bei seiner Äußerung über Frescobaldi geht es della Valle nicht darum, ihn als besonders ‚galant' von anderen Zeitgenossen abzuheben, sondern ihn als einen mit der Zeit gehenden Komponisten auszuzeichnen, ein Lob, das auch den ‚galanten' Madrigalen älterer Komponisten wie Rore, Lasso oder Wert zuteil wird. Bemerkenswert ist die Äußerung jedoch insofern, als der 1637 erschienene erweiterte Nachdruck des ersten Toccatenbuches von Frescobaldi (1615), auf den della Valle anspielen dürfte, eine „aggiunta" enthält, die Stücke in modernen und ‚leichteren' Formen (wie Balletto, Corrente, Capriccio) bietet. Diese modernen Stücke weisen keineswegs geringere, sondern vielmehr andersartige Qualitäten als die ‚gelehrteren' älteren Kompositionen auf:

Della Musica dell'Eta Nostra. Che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell'età paßata (1640), in: Doni, *De' trattati di musica*, loc. cit.: Il Contrappunto, parte della Musica necessarissima per potere ogn' altra parte di essa bene adoperare, ha per fine, non solo i fondamenti della Musica, ma forse anche più l'artifizio, e le più fine sottigliezze di quest'arte, quali sono le fughe a diritto, e a rovescio [sic], semplici, o raddoppiate, le imitazioni, i canoni, le perfidie, ed altre galanterie così fatte... (249);
Non ci è stato di gran fama un Ercole in San Pietro? un Frescobaldi, che oggi vive, il quale VS. pure confessa, che già lo faceva stupire, e bene spesso commuovere? E se oggi usa un altra maniera con più galanterie alla moderna, che a VS. non piace tanto, lo dee fare, perchè con la sperienza averà imparato, che per dar gusto all'universale delle genti, questo modo è più galante, benchè meno scientifico; e mentre ottenga di dare veramente diletto, il suono, e'l sonatore non ha più che pretendere (253);
Però alcuni de' più eccellenti moderni, che alle sottigliezze de contrappunti hanno saputo aggiunger ne' loro suoni mille grazie di trilli, di strascihi [sic], di sincope, di tremoli, di finte di piano, e di forte, e di simili altre galanterie da quelli dell'età passata poco praticate, come hanno fatto nella presente il Kapsperger nella Tiorba, Orazio nell'Arpa, Michel'Angelo nel Violino... (254);
De' Madrigali se ne facevano nell'età passata de'galanti; ne fecero buoni Cipriano di Rose [recte: Rore], Orlando Lasso, il Vert, e de'nostri Italiani, Filippo di Monte, Felice Anerio, i due Nanini, l'Agazzari, e tanti altri (259).

(b) Der älteste bislang bekannte Beleg für die Verwendung des Wortes Galanterie mit direktem Bezug auf Stücke für TASTENINSTRUMENTE findet sich im Titel eines Druckes von J. Speth:

ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI In Vireto hoc Organico-Instrumentali Musico, verè & practicè ob Oculos posita. Das ist: Organisch-Instrumentalischer Kunst- Zier- u. Lust-Garten: In welchem Erstens: Zehen Lehren-reiche außerlesene Toccaten oder Mus. Blumen-Felder: Zweytens: 8. Magnificat, samt denen darzu gehoerigen Praeambulis, Versen, Clausulen & c. auf die 8. Chor- oder Choral-Thon eingericht: u. so dann Drittens: Unterschiedliche Arien mit vielen schoenen Variationen u. andern Galanterien vorgestellt werden... (Augsburg 1693).

Am Ende der zweiten Abteilung des Notenkorpus steht der Vermerk:

Ende der acht Magnificat. Folgen nun Underschidliche Arien mit Variationen, Pahsagagli undt andere annehmliche Galanterien (83).

Speth scheint sein Programm nicht vollständig durchgeführt zu haben. Denn es folgen nur drei jeweils mit *Partite diverse sopra l'aria...* überschriebene Variationszyklen über die Themen *La Pasquina*, *La Todesca* und *La Spagnioletta*, aber keine Passacaglien oder „Galanterien".
Explizit auf alle Arten von – bei ihm durchweg franz. benannten – Suitensätzen bezieht kurz darauf J. C. F. Fischer den Ausdruck Galanterien. Im Jahre 1698 (Datierung der Vorrede) brachte er – bemerkenswerterweise ebenfalls in Augsburg, wo Speth als Stiftsorganist wirkte – die zweite Auflage seiner Suitensammlung *Pieces de Clavessin... œuvre II* (Schlakkenwerth 1696) mit dtsch. Titel heraus (vgl. die Ausg. von E. von Werra, Lpz. 1901, mit Faks. des Titelbl.):

Mus. Blumen-Büschlein, Oder Neu eingerichtes [sic] *Schlag-Wercklein, Bestehend In unterschidlichen Galanterien: als Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Bouréen, Gavotten, Menueten, Chaconnen &c.. Männiglichen, der Music zugethanen*

Liebhaber zu sonderbaren Nutzen, u. Ergötzlichkeit componiert, u. verfertiget... opus II (Augsburg [1698]).

In ähnlich weiter Bedeutung behandelt J. B. Samber die „Galantarien"; diese von ihm konsequent verwendete Schreibweise dürfte auf ital. Herkunft verweisen. Die Tanzsätze faßt Samber als den dritten Bereich der Komposition neben Stücken im strengen Kontrapunkt und Fugen auf; seine Unterscheidung verweist bereits auf die Dichotomie ‚strenge' versus ‚freie Schreibart':

Continuatio ad Manuductionem Organicam, Das ist: Fortsetzung zu d. Manuduction oder Hand-Leitung zum Orgl-Schlagen; Worinnen haubtsächlich vier hernachfolgende Unterweisungen begriffen seynd, Nemblich... II. Wird d. Natur u. Namen d. Registern in verschidenen Orgl-Wercken zu erkennen, solche zu verwechslen, u. zu combiniren, demonstrirt: u. zugleich, was in Compos. d. Galantarien, als Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, etc. u. derley curiosen Sachen zu beobachten, u. wie vil Täct nach d. Tantz-Kunst zu ein- oder andern erfordert werden, dem günstigen Liebhaber solcher Capriccien hiemit communicirt: auch folgendes III. Auff was Weise eine gute Harmonia denen Mus. Praeceptis u. Reglen gemäß zu componiren u. zu setzen seye, ordentlich gehandlet: nicht weniger IV. Wie man allerley Fugen, als ein Principal-Kunst-Stuck d. Music, formiren solle, der rechte Weeg gewisen... (Salzburg 1707).

Der angehende Organist muß nicht nur Praeludien, Fugen und den Generalbaß spielen, ferner gut registrieren können:

...er muß auch nicht minder sich auff dem *Instrument* mit spilen allerhand *Galantarien exercirt* machen. Damit aber solcher erkennen möge, was seye *Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, &c.* (von welchen auch einige nichts wissen, die doch von grosser Einbildung seyn) oder ob solch *Galantarien* Stuck nach der Tantz-Kunst gemacht seyn, dann es ist zweyerley, erstlich, wann man nur blos nach seinen Gefallen *Galantarien* machet, und weiters nit die *Tact*, weder im ersten noch andern Theil beobachtet, ob deren vil oder wenig, in gleich- oder ungleicher Zahl gesetzet seynd. Andertens da die *Galantarien* nach der Tantz-Kunst gemacht werden, ist vor allem zu *observiren* die gleich oder ebene Zahl eines jeden Theils... (156 f.).

Nacheinander bespricht Samber nun Taktart, Bewegungscharakter sowie Längenverhältnisse in den Tänzen Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte, Bourée, Menuet, Gaillarde, Canaries, Amener, Passepied, Rigodon, Guigue, Aria, Balletto und Entrée. Tänze bilden demnach den begrifflichen Kern der Bezeichnung „Galanterie-Stück"; Sambers Liste versteht sich dabei nicht als erschöpfend:

Beschliesse hiemit, und sage, daß es noch vil mehrer *Galantarien*-Stuck gibet, welche der günstige Liebhaber auß denen Stucken guter Meistern leichtlich kan abnemmen (159).

Erst nach diesen im süddeutsch-österreichischen, katholischen Raum angesiedelten Belegen findet sich das Wort im mittel- und norddeutschen Schrifttum. Wesentliche Bedeutungsunterschiede sind aber nicht zu erkennen. So bestimmt J. Mattheson den Begriff in ähnlich umfassender Weise wie Samber, wobei er den von diesem offen gelassenen Raum mit weiteren Namen ausfüllt. Matthesons Wort Sachen bezeichnet so gut wie Stücke den konkreten Bezug des Ausdrucks. Die Hervorhebung des Clavichords kann als Hinweis darauf verstanden werden, daß es beim Vortrag besonders auf Details und Nuancen ankam:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Hand- und *Galanterie*-Sachen, als da sind, *Ouverturen, Sonaten, Toccaten, Suiten, &c.* werden am besten und reinlichsten auff einem guten *Clavicordio* herausgebracht... (264).

Den guten Vortrag lerne man beim Spielen der ‚Galanterien', nicht beim Generalbaßspiel:

Kleine Gb.-Schule (Hbg 1735): Meine Augen haben es gesehen, und mit meinen Ohren habe ichs gehöret, wie entsetzlich armseelig und mager eine Faust... zum General-Baß aussiehet, deren Eigner nicht vorher im Gast-Hofe der Galanterien und Hand-Sachen eine Zeitlang zu Tische gegangen ist (46).

Ganz in dieser Tradition des umfassenden Begriffsverständnisses und womöglich in Anlehnung an Fischers *Blumen-Büschlein* benutzt J. S. Bach singulär das Wort Galanterien im ausführlichen Titel des ersten Teils seiner *Clavierübung*. Der Ausdruck steht als Sammelname für alle Arten von Tanzsätzen, wohl auch unter Einschluß der jeweiligen Einleitungssätze (Praeludium, Sinfonia, Fantasia, Ouverture, Praeambulum, Toccata):

Clavir Ubung bestehend in Praeludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten, u. andern Galanterien; Denen Liebhabern zur Gemüths Ergoetzung verfertiget... (Lpz. 1731).

Einen anscheinend singulären, im Lichte der älteren Belege jedoch interpretierbaren Ausdruck verwendet F. Chelleri. Das Titelwort Sonate steht für kurze, drei- oder viersätzige Zyklen, die – in unterschiedlicher Anzahl – auch Tanzsätze, also Stücke aus dem Bereich der ‚Galanterien' (etwa Sonata I: *Entrée, Corrente, Giga, Menuet*; Sonata II: *Allegro, Andante, Allegro, Gavotta*) enthalten:

Sonate di galanteria per il cembalo (Kassel, um 1732–34).

In der Zeit nach 1730 nehmen in den mehrsätzigen Clavierwerken die bunten Reihungen deutlich zu. Hier findet der Ausdruck Galanterie gelegentlich Verwendung. Zu den der Suite noch näherstehenden Exempeln gehören die mit dem neutralen Titel *Componimenti* bezeichneten mehrsätzigen Werke von G. Muffat, in denen sich viele bunte Folgen finden (etwa Nr. VI: *Fantaisie, Allemande, Courante, Sarabande, La Coquette, Menuet et Trio, Air, Gigue, Menuet en Cornes de Chasse*). Für Muffat ist der Ausdruck Galanterie-Stück nach wie vor ein Synonym für Hand-Sachen aller Art unter Einschluß der traditionellen Suitensätze:

Componimenti Mus. per il Cembalo (Augsburg vor 1739) Vorrede: Contiene quest' opera dei Leiggiadri [sic] Capricci d'ogni Spezie, volgarmente Galanterie al giusto Metodo di sonare il Cembalo non solamente con artifizio ridotti, mà

lasciandone giudice l'orechio, secondo il Vezzo dello Stil moderno, à recar piacer adattatissimi (Denkmäler d. Tonkunst in Österreich III/3 [=Bd. VII], Wien 1896, 7);
Es hält solches [sc. Werk] allerley Gattungen artiger *Caprices*, oder so genannten *Galanterie*-Stück in sich, welche auf dem *Clavier* nach einer richtigen oder *accurat*en Art und Weise zu spielen nicht allein künstlich eingerichtet, sondern auch dem Gehör all Vergnügen geben dörfften (9).

J. L. Krebs bezieht im Vorwort seiner *Dritten Piece* (Nürnberg 1741), die aus einer ausgedehnten Französischen Ouvertüre und zahlreichen Folgesätzen besteht (*Paisane, Menuet 1* und *2, Gavotte, Air avec [6] Doubles, Passepied 1* und *2, Rigaudon*), den Ausdruck auf diese Folgesätze, die „als Galanterien vor Frauenzimmer anzusehen" sind. Von dieser Zeit an kann der Name in Titeln von Drucken und Manuskripten eine Vielzahl von mus. Kleinformen meinen, die zuweilen (aber nicht notwendig) geringe spieltechnische und ästhetische Ansprüche stellen:

F. A. Hugl, *Dreyssig Cammer- oder Galanterie-Stück vor d. Clavier in VI. Parthien vertheilet, bestehendt in Allemanden, Capricen, Arien, Menuetten, Giquen u. einem Pastorale, denen Anfängern dißer Edlen Kunst zu Nutz* (o. O., o. J. [Passau 1738]);
J. N. Tischer, *Das vergnügte Ohr u. d. erquickte Geist in Sechs Galanterie-Parthien zur Clavier-Übung für d. Frauenzimmer in einer leichten u. applicablen Compos. dargestellet... Erster (– dritter) Theil* (Nürnberg o. J.);
B. Chr. Kayser, *Mus. Blumen-Büschlein, oder Neu eingerichtetes Galanterie-Wercklein, bestehend In Ein u. fünfzig Piecen: als Revellie, Menuets, Marches, Polonoisen, Allegros etc.; der Music zugethanen hohen Liebhabers zur Ergötzlichkeit componiret u. verfertiget...* (hs. 1747);
M. Königsperger, *Der wohl-unterwiesene Clavier-Schüler, welchem nicht nur d. wahre u. sichere Fundamenta zum Clavier auf eine leichte Art beygebracht, sondern auch VIII. Praeambula, XXIV. Versette u. VIII. Arien oder Galanterie-Stücke aus allen Tonen zur weitern Übung vorgelegt werden* (Augsburg 1755);
Anon., *Opere scielte* [sic] *d'alcune sonate ed altre pezze* [sic] *di galanteria per il cembalo solo de compositori tedeschi ed ital. Opera 1ma* (Nürnberg 1756);
J. A. Hiller, *Loisir mus., contenant deux sonates, un air ital. et quelques pièces de galanterie, pour le clavecin* (Lpz. 1762; der Druck enthält neben den im Titel genannten Sonaten und der ital. Arie ein *Minuetto*, eine *Polonoise* – dies wohl die ‚Galanteriestücke' – und zwei deutsche Singoden).

In der ersten Hälfte des 19. Jh. findet sich gelegentlich die Bezeichnung „Galanterie-Walzer", so bei Fr. Morelly, op. 50 (Wien o. J.), H. Payer (bearbeitet von A. Weinmann, Wien 1975) oder J. Wilde (Wien o. J.). Doch wird hier kaum die alte Bezeichnung von Tänzen als ‚Galanterien' weiterwirken. Vielmehr dürfte die Bezeichnung im Sinne der Umgangssprache den höflichen, dabei subtil erotischen Umgang der Geschlechter miteinander meinen, für den gerade der Walzer ein (oft kritisch kommentiertes) Medium darstellte (→ *Walzer* I. (1)–(3)).
Eine aufschlußreiche Stelle bei Fr. W. Marpurg erhärtet schließlich die Ansicht, daß Galanteriestück – neben der Anwendung auf zunehmend anspruchsloser werdende Musik – durchaus als Synonym für das ‚freie Clavierstück' überhaupt verwendet werden konnte, und zwar auch ohne Bezug auf die Musik des 18. Jh. Ausschlaggebend ist allein die Existenz einer leichten, gefälligen Musik neben der ernsten, nach strikten Regeln verfahrenden Komposition. Marpurg war in den Besitz von E. N. Ammerbachs Orgeltabulatur (Lpz. 1571) gelangt, in die Ammerbach laut seiner Vorrede „etliche artige deutsche Tentze, und lustige Galliarda und Passametzo" in das Buch aufgenommen habe, „welche von jungen Leuten gemeiniglich begeret, unnd lieber als andere Muteten gelernet werden" (vgl. Faks. in d. Ed. von Ch. Jacobs, Oxford 1984, lxiv). Marpurg kommentiert dies wie folgt:

Kritische Briefe über d. Tonkunst II (Bln 1763): Es ist also A m m e r b a c h der e r s t e, wenigstens in Deutschland, der O r g e l- und C l a v i e r s a c h e n, und zwar besonders, galante Claviersachen, durch den Druck publiciret hat, nachdem dergleichen Stücke bisher nur durch blosse Abschriften mit der Feder den Liebhabern mitgetheilet worden waren. Der Verfaßer meldet in Absicht auf seine Galanteriestückchen, d a ß d e r g l e i c h e n S a c h e n v o n j u n g e n L e u t e n i n s g e m e i n b e g e h r e t, u n d l i e b e r a l s d i e M o t e t t e n g e l e r n e t w e r d e n. Es ist noch heutiges Tages mit verschiednen Liebhabern so bewandt, daß sie lieber eine Menuet oder Operarie, als eine wohl gearbeitete Claviersonate oder Fuge spielen (197).

Marpurg, der viele Jahre in Paris gelebt hat, ist auch ein kompetenter Zeuge dafür, daß Galanteriestück ein im dtsch. Sprachraum beheimateter Ausdruck und Begriff war, der wenigstens im Franz. kein Pendant hatte. Bei der Besprechung von J. A. Hillers Druck *Loisir mus., contenant deux sonates, un air ital. et quelques pièces de galanterie pour le clavecin* (Lpz. 1762) schreibt er:

ibid.: Der französische Titel ist ohne Zweifel für Frankreich gemacht. Ich glaube aber nicht, daß man daselbst mit selbigem so ganz zufrieden sey[n] wird. Der Ausdruck *piece de Galanterie*, ist wenigstens in der musikalischen Sprache dieses Landes nicht gebräuchlich (145).

(c) E. G. Baron verwendet das auf Musikstücke bezogene Wort Gallanterie sowohl in enger (für Suiten, lockere Satzfolgen und deren Bestandteile) als auch in weiter Bedeutung (für potentiell alle ‚freien' Kompositionen); sein Augenmerk gilt der LAUTENMUSIK:

Historisch-theor. u. pract. Unters. d. Instr. d. Lauten (Nürnberg 1727): Ihre [sc. der Gebrüder Weiß] Lauten *Concerten, Trio* und *Gallanterie-Partien*... (78);
Warum man aber alle *Galanterie*-Sachen, z[um]. Ex[emplum]. *Concerten, Suiten*, nicht in andere Noten, sondern in seine besondere Tabulatur setzt... (148).

Barons Schrift steht in der Lautenliteratur ihrer Zeit konkurrenzlos da; der daraus resultierende Einfluß hat wohl die unter Lautenisten noch heute gängige Meinung geschürt, daß gerade das Lautenrepertoire

ein Schwerpunkt ‚galanter' Musik gewesen sei (vgl. etwa P. K. Farstad, *German Galant Lute Music in the 18th Cent.*, Diss. Göteborg 2000).
In Manuskripten mit Lautenmusik begegnet der Name Galanterie jedoch höchst selten, an peripherer Stelle und dabei stets im Sinne einer Sammelbezeichnung für lockere Satzfolgen. In der franz. Lautenmusik des 17. und 18. Jh. war der Ausdruck offenbar ganz ungebräuchlich. Auch der von Baron als Komponist von „Gallanterie-Partien" genannte S. L. Weiß verwendet den Ausdruck in den großen authentischen Handschriften nirgends. Allerdings hatte Weiß noch vor Baron in einem Brief an Mattheson Stellung zu dessen Angriffen genommen, wobei er den Ausdruck Galanterie-Stücke in der bekannten Weise als Sammelbezeichnung für Tänze, nicht aber für lautenspezifische Stücke verwendet:

Brief an Mattheson (21. 3. 1723), in: Mattheson, *Der neue Göttingische... Ephorus... nebst... angehängtem, merckwürdigen Lauten-Memorial* (Hbg 1727): ...ich bin der festen Meinung, daß, nach dem Clavier, kein vollkommeners Instrument als dieses [sc. die Laute], absonderlich zur Galanterie. *Theorbe* und *Arciliuto*, welche unter sich selbst wieder gantz differiren, sind zu Galanterie-Stücken... gar nicht zu gebrauchen (118).

Und wenn J. Kuhnau einen Lautenisten wegen des Vortrags einer „schönen und galanten Partie" lobt, so ist dies relativ, als Gegensatz zum vorangehenden „gelehrten praeludiren", zu verstehen, nicht aber absolut im Sinne einer Zuschreibung besonders ‚galanter' Qualitäten an die Laute:

Brief an Mattheson (8. 12. 1717), in: Mattheson, *Critica mus.* II (Hbg 1725): Der vornehme und *excellente* Lautenist, der Graff *Logi* [Losy?], stellte vor 20. Jahren ohngefehr, und zu der Zeit als *Monsr. Pantalon* noch bey uns einen *Maitre de Danse* agirte, ein *Concert*gen zwischen ihm, diesen und mir, an. Der Graff liesse sich auf seinem Instrument, wie es ihr *Orchestre* von einem, der den Nahmen eines Virtuosen und Meisters behaupten will, erfordert, in sehr gelehrten *præludi*ren, und mit einer schönen und *galanten Partie*, mit aller ersinnlichen *delicatesse*, hören... (237; in der J. A. Losy, Graf zu Loyßenthal etc. gewidmeten Sammlung *Frische Clavier Früchte*, Lpz. 1696, lobt Kuhnau den Grafen, der mit jenem „Logi" identisch sein wird, als geübten Instrumentalisten).

In der hs. Brüsseler Tabulatur *B Br, Ms II 4089 Mus Fétis 2914* (RISM B VII, 64 f.) finden sich zwei *Galanterie* von Blohm (18. Jh.): lockere Folgen von 6 bzw. 5 Sätzen, darunter Stücke wie *Pastorella* oder *Menuet*, jedoch keiner der Hauptsätze einer Suite, sowie eine achtsätzige *Galanterie* von Bleditsch (18. Jh.). Die Bezeichnung wird demnach analog zur zeitgenössischen Cembalomusik verwendet.

(d) Die Bedeutung des Ausdrucks Galanterie REICHT ZUWEILEN ÜBER DIE MUSIK FÜR TASTENINSTRUMENTE (UND ALLENFALLS LAUTE) HINAUS. Die von Chr. Fr. Hunold (Menantes) herausgegebene Poetik E. Neumeisters legt besonderes Gewicht auf die „zur Vertonung geeigneten galanten Genera": Rondeau, Ode, Arie, Rezitativ, Kantate, Oratorium, Serenata und Oper (vgl. U.-M. S. Viswanathan, *Die Poetik Erdmann Neumeisters u. ihre Beziehung zur barocken u. galanten Dichtungslehre*, Ann Arbor, Mich. 1990, 75 ff.). Dementsprechend ist der vereinzelt verwendete Ausdruck Galanterien im folgenden Zitat über die Oratorienkomposition auf Vokalstücke zu beziehen, sofern diese nicht kontrapunktisch gearbeitet sind:

Neumeister, *Die Allerneueste Art, Zur Reinen u. Galanten Poesie zu gelangen...* (Hbg 1707): Aus der *Materie* wird man leicht sehen, obs ein *Solo*, oder a *doi*, oder mehr Stimmen werden müssen. Und dem *Componisten* wollen wir auch keinen Eingriff thun, ob er ein *Concert*, oder andere *Musicalische Galanterien* daraus machen möchte, wenn nur alles *a propos* kömmt (275).

Auch Mattheson verwendet den Ausdruck gelegentlich in sehr weiter Bedeutung:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Allein die heutigen *Compositeurs* haben kein so enges Gewissen mehr, und fangen gar offt in *Theatralischen* Sachen auch andern *Galanterien*, (und wer wils ihnen in der Kirche verbieten) mit der *Sexte* an, welches auch gantz frembd und dabey sehr wohl klingt (119 f.).

An anderer Stelle dieses Buches spricht er beiläufig und mit einem singulären Ausdruck von „*Venetianis*chen und so genandten *Galanterie-Arietten*" (230), die – als Ausnahme von der Regel – eine ‚forma bipartita' aufweisen. Womöglich ist diese Form der Grund für die Benennung, ist sie doch das Charakteristikum der als Galanterien bezeichneten Tanzsätze jeglicher Couleur.
G. Ph. Telemann verwendet im Inhaltsverz. der Gesamtausgabe seines Periodikums *Der getreue Music-Meister* (Hbg 1728–29, o. S. [102]) die Kategorie „Galanterie-Stücke" an zweiter Stelle als Sammelbezeichnung für kurze Einzelstücke, die in den drei übrigen Rubriken des Verzeichnisses – erstens: „Instrumente, So... Vermittelst Ausgeführter Stücke, angebracht worden", drittens: „Singe-Sachen, nebst ihren Instrumenten", viertens: „Canones, Contrapuncte, etc." – offenbar nicht untergebracht werden konnten. Das Titelblatt verspricht „allerhand Gattungen musicalischer Stücke... so ernsthaft- als lebhaft- und lustigen Ahrt"; die Schreibart der „Galanterie-Stücke" ist zweifellos mit den beiden letzten Adjektiven zu charakterisieren.
Nur geringen Ertrag liefert die Durchsicht des umfangreichen Clavier- und Kammermusikschaffens Telemanns. In einem 1733 in franz. Sprache gedruckten Verlagskatalog, der 1734 auf dtsch. erschien, sind zwei Drucke mit der Wendung „Galanteries pour le Luth" bzw. „Lauten-Galanterien" verzeichnet, denen sich in einem dtsch. Katalog aus dem Jahr 1735 noch ein dritter Beleg („12 Fantasien für die Violine ohne Baß, wovon 6 mit Fugen versehen, 6 aber Galanterien sind") anschließt (vgl. M. Ruhnke,

Georg Philipp Telemann. Thematisch-Systematisches Verz. seiner Werke. Telemann-Werkverz. [TWV] Instrumentalwerke I, Kassel 1984, = Telemann, *Mus. Werke, Suppl.*, 233 ff.). Zudem publizierte Telemann 1738/39 einen Druck mit dem Titel *Fugues Legeres et Petits Jeux a Clavessin Seul*, den er in einer Werkliste im Rahmen seiner letzten *Autobiographie* (1739) mit dem dtsch. Namen „Galanterie-Fugen und kleine Stücke fürs Clavier" belegt (zit. nach: Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hbg 1740, 368 f.); hier steht „Galanterie-Fugen" für Charakter und Schreibart der (durchweg nur zweistimmigen) „Fugues legeres". Zudem bilden die Fugen jeweils nur die Einleitungssätze in mehrsätzigen Zyklen (auf die Folgesätze verweisen die Bezeichnungen „petits jeux", kleine Stücke).

Eine erneut andere Verwendung des Ausdrucks, nun in der Fassung „Galanterie-Music", findet sich bei M. Spieß. Spieß gliedert zunächst in bekannter Weise die mus. Schreibarten in Kirchen-, Kammer- und Theaterstil. „Galanterie-Music" bezeichnet den gesamten Bereich der Kammermusik, unter der er sowohl Vokal- als auch Instrumentalmusik versteht (→ *Kammermusik* II. (1) u. (1)(a)):

Tract. Mus. Compos.-Pract. (Augsburg 1745): *De Stylo Cammerali*, oder Cammer-*Styl*. Die Cammer-*Music*, auch *Galanterie-Music* genannt, hat ihren Namen her von den Zimmern und Sälen grosser Herren, wo sie pflegt aufgeführt zu werden (161 b).

Der lokalen und soziologischen Kategorie sind mus. Charaktere zugeordnet. Spieß zählt verschiedene Formen und Gattungen auf; neben kunstvollen Formen, deren Imitationen „nett" sind, erwähnt er vor allem Formen ‚lieblichen' Charakters. Dabei scheint sich Spieß an den Charakteristika einer mittleren Stilebene zu orientieren:

Wer immer in einer *Musical*ischen *Composition* Arbeit, *Invention*, Kunst, *Delectation, Gout, Tendresse &c.* sucht, der findet alles beysammen in denen Cammer-*Musiquen*, in denen sogenannten *Concerti Grossi; Sonaten Da Camera &*... Gleichwie aber sothane *Music* mehrentheils (mehrentheils sage) bestehet in *amoreusen Cantat*en, *Cavat*en, still-lieblich-und weichen *Instrument*en, in künstlichen *Adagi*en etc. also begibt es von sich selbsten, daß dieser Cammer-*Styl* sey ein fliessender, zärtlicher, *affectuos*er, zur Lieb reitzend, und zur Gelassenheit bewegender *Stylus*.
Hiehero gehöret auch der *Stylus Choraicus*, oder Tantz-*Styl*; und thut sich wiederum in so viel Neben-Theil eintheilen, als es Tantz-Arten gibt. v. g. *Sarabanden, Menuet, Bassepiede, Gavotte, Bourreen* etc. (161 b f.)

In der Tradition dieser Begriffsverwendung steht noch J. G. Albrechtsberger:

Gründliche Anweisung zur Compos. (Lpz. 1790): Zur Kammermusik, welche aus Galanterie-Sätzen, wie noch jetzt, bestand, gehörten die Parthien und Concerte verschiedener Instrumente; die Duetten, Terzetten, Quartetten etc. die welschen Arien mit dem Flügel allein und auch mit anderen Instrumenten begleitet. Zuweilen unterhielt man sich auch mit Sing-Canonen und Madrigalen (377).

(3) Die mit Galanterie bezeichneten mus. Qualitäten beziehen sich auf UNGEZWUNGENHEIT, ELEGANZ, ANMUT, AUCH VIRTUOSITÄT UND ORIGINALITÄT, zuweilen aber auch, in negativer Wendung, auf nutzlose Grübelei und Verschrobenheit. Insgesamt ist ‚Galanterie' jedoch nicht genauer definierbar; sie wird deshalb von den Autoren in verschiedener Weise umschrieben.

Im franz. Schrifttum des 17. und 18. Jh. findet sich das Wort selten. Eine Ausnahme macht La Voye Mignot, der – wie dies bereits della Valle im Hinblick auf Instrumentalisten getan hatte (vgl. oben, II. (1)) – die differenzierte Behandlung des Tempos und der Lautstärke, darüber hinaus aber auch die Führung zweier Stimmen in Terzenparallelen (statt in Imitationen) mit dem Wort galanterie verbindet. Dabei ist seine Wortverwendung unmittelbar und ohne fachterminologische Kenntnisse verständlich:

Traité de musique (Paris [2]1666) IV: Les Italiens ont trois termes dans leur Musique que nous n'auons pas; à sçauoir *Adagiô, Pianô, e Fortè*...
Ils se seruent de ces artifices & galanteries en toutes sortes de Musique... (20);
Dans le *Duo* il faut que le Contrepoint soit net & serré, ...si ce n'est lors que l'on veut imiter les Italiens, qui par galanterie font le plus souuent marcher ensemble deux parties à la tierce l'vne de l'autre sur vne Basse Continuë... (24).

Häufiger begegnet das Wort im Deutschen. J. D. Heinichens Verbindung von moderner Musik mit der Kleidung als dem Inbegriff von Mode ist ebenso bezeichnend wie die Opposition von Kirchen- und „negligentem" Theaterstil, dem ‚Galanterie' als eine partielle Qualität (neben anderen, von denen die „Invention" wesentlich wichtiger erscheint) zugeschrieben wird:

Neu erfundene u. Gründliche Anweisung... zu vollkommener Erlernung d. General-Basses (Hbg 1711): Denn gewiß jene [sc. die Kirchenmusik] *distingui*ret sich von dieser [sc. der theatralischen Musik] fast auff gleiche Art wie die alte Teutsche und *modest*e Kleider-Tracht von der heutigen Frantzösischen *Galanterie;* und was also dem *Theatral*ischen *Stylo* in einer Art der Kunst (ich meine die *negligente Observ*irung der eingeführten *Composition*-Regeln) abgehet, daß fället ihm gewiß bey der andern Art der Kunst (ich meine die heutige *Galanterie, Invention* und *Tendresse* der Music) reichlich und doppelt wieder zu. Insonderheit aber findet der *Theatral*ische *Stylus* in der *Invention* weit mehr zu thun, als die Meisten, ich will nicht sagen, alle Arten der *Composition*... (12).

Den Vergleich mit der Kleidermode wählt auch J. Mattheson, um die definitorisch nicht faßbare Kategorie zu umschreiben:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Zum Beschluß dieses Capitels möchte noch überhaupt angemerckt werden, daß, da man sonst zu einer bereits verfertigten *Composition* nur die zwey Stücke, nemlich: *Melodiam & Harmoniam* erfordert, man bey jetzigen Zeiten sehr schlecht bestehen würde, wofern man nicht das dritte Stück, nemlich die *Galanterie* hinzu fügte, welche sich dennoch auf keine

Weise erlernen noch in Reguln verfassen läst, sondern bloß durch einen guten *gout* und gesundes *Judicium acquiri*ret wird. Wolte man eine *Comparaison* haben, und wäre der Leser etwan nicht *galant* genug, zu begreiffen, was die *Galanterie* in der *Music* bedeute, so könte ein Kleid dazu nicht undienlich seyn, als an welchem das Tuch die so nöthige *Harmonie*, die *Façon* die geziemende *Melodie*, und denn etwann die *Borderie* oder *Broderie* die *Galanterien* vorstellen möchte (137 f.).

J. A. Scheibe spricht von Galanterie nur in seinem frühen Traktat *Compendium mus.* (hs. 1730); der Ausdruck bezieht sich bei ihm gelegentlich auf einzelne typische, dabei ‚zierliche' Wendungen der Musik. Im folgenden Zitat geht es um eine von Scheibe auf G. Tartini zurückgeführte ‚Methode' (wohl eine nur im Vortrag realisierte Art der Ausführung, eine ‚Spielart'), die inzwischen zu einer „Galanterie" (wohl einem stereotyp angewendeten Bestandteil der notierten Musik, zu einer ‚Setzweise') geworden sei. Den Beispielen zufolge meint Scheibe Formen der ‚lombardischen' Rhythmik (etwa Sechzehntel plus punktierte Achtel statt zweier Achtel, sowie einige Ableitungen aus dieser Grundfigur):

Es hat sich nemlich seit einigen Jahren eine gewiße *Methode* so von *Tartini* herkommt, die aber nunmehro zur *Galanterie* worden ist, hervorgethan... Bey dem Gebrauche dieser *Galanterie* hüte man sich, daß man sie nicht allzu offt anbringe, indem es gar leicht zur ungelegenen Zeit geschehen kan, sonderlich in traurigen und *delicaten* Sachen (ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1960, Anh., 37 f.).

Daneben verwendet Scheibe den Ausdruck auch in allgemeiner Bedeutung, wobei er unter Imitation hier die Gestaltung größerer Formen in Arien und Konzerten mittels thematisch verwandter Abschnitte versteht:

Hieraus siehet man also, daß die *Imitation* in diesen Verstande genommen, das schönste ist und *Gout, Stylum, Galanterie* und alle zu einer annehmlichen *Music* gehörige Stücke in sich faßet (43).

In einer Charakteristik der Nationalstile fällt das Wort überraschenderweise nur in Verbindung mit Italienern und Deutschen, nicht aber Franzosen:

Die Französische *Music* ist also durchaus lustig und bestehet insgemein aus *rejouissanten* durchschneidenten und kurzen *Piecen*... Der Italiäner hat hingegen jederzeit mehr Annehmlichkeit und *Tendresse* in seinen Sachen... In Instrumental-Sachen sind sonderlich *Sinfonien* und *Violinen Concerten* die vornehmsten. Und die ersten sind sonderlich starck, die andere hätten auch nicht weniger Schönheit, wenn nur die Mittel-Stimmen beßer ausgearbeitet wären. *Invention, Gout, Galanterie* und *Methode* ist allemahl vorhanden; denn diese Stücke hat der Italiäner sonderlich wohl ausstudiret. Nur in der *Galanterie* und *Methode* begehen sie manchmahl Ausschweiffungen, welche offt allzu merklich sind... Der Teutsche hingegen bezeiget jederzeit mehr Stärcke so wohl in der *Theorie* als *Praxi* als benannte Nationen. An Lebhafftigkeit[,] *Gout, Galanterie* und dergleichen giebt er keinen was nach, aber in der Arbeit ist er sonderlich wohl beschlagen (77 f.).

Zu den Sonaten à 4 oder à 3 schreibt Scheibe schließlich:

Eine gute fleißige deutsche Arbeit, Italiänische *Galanterie* und Französisches Feuer thun dabey das beste (85).

Angesichts der Häufigkeit des Wortgebrauchs im *Compendium* ist das fast völlige Fehlen des Ausdrucks galant in Scheibes *Critischem Mus.* (Lpz. ²1745) auffällig. Hier begegnet es nur in der Kontroverse mit Birnbaum über Scheibes Bach-Kritik. Dabei ist es Birnbaum, nicht Scheibe, der abschätzig von „Trink- und Wiegenliedergen, oder... andern läppischen Galanteriestückgen" spricht (848). Scheibe dagegen verwendet das Wort galant nur einmal beiläufig, wenn er R. Keisers Melodien als „galant" und „verliebt" bezeichnet (763). Scheibes Schrift steht unter dem Einfluß J. Chr. Gottscheds, in dessen *Versuch einer critischen Dichtkunst* (Lpz. [1730] ⁴1751) das Wortfeld ebenfalls weitgehend gemieden wird. Offenbar war das einstige Modewort im Gottsched-Kreis negativ besetzt – im Sinne von ‚geziert', nicht von ‚zierlich'; es galt als untauglich, in umfassender Weise positive Qualitäten einer vernunft- und naturgemäßen Kunstpraxis zu bezeichnen. Dem entspricht die enge Fassung und explizite Ablehnung der „Galanten Schreibart" (die mit der einst von B. Neukirch gerühmten Schreibart Hoffmannswaldaus nichts zu tun hat, vgl. oben, I.) in dem mit „Z" signierten gleichnamigen Artikel des von Gottsched herausgegebenen *Handlexicons* (Lpz. 1760):

Diese [sc. die Galante Schreibart] ist eine Art der affectirten Schreibart, die sich nach den Redensarten der Hofleute richten soll, welche halb französisch, italienisch und lateinisch reden, und gern ein Mischmasch von allen Sprachen machen, ob sie gleich die allermeisten Wörter deutsch geben könnten... Diese Mengesucht ist von kritischverständigen Liebhabern ihrer Muttersprache, als Opitzen, den Gryphius, Rachelius, und von dem Patrioten, den Tadlerinnen und dem Biedermann, mit Recht lächerlich gemachet worden (731 f.).

Gleichsam zwischen der abstrakten und der konkreten Bedeutung von Galanterie steht eine Verwendung des Ausdrucks, die einen auch bei J. B. Samber und Mattheson anklingenden Gegensatz des ‚freien' Clavierspiels zum Generalbaßspiel anzeigt (→ *Handsachen* I. (1)) und dabei insbesondere auch die mit den autonomen Cembalo- oder Clavierstücken verbundene anspruchsvollere Vortragsweise meint, wobei man zunächst an den Bereich der Verzierungen, im weiteren Sinne an den Vortrag überhaupt denken wird:

Heinichen, *Neu erfundene u. Gründliche Anweisung...*, loc. cit.: ... so hat derjenige [sc. der Generalbaßschüler] nicht nöthig, nach öffterer Gewohnheit sich ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler *Suiten* und *Praeludien* auffhalten zu lassen, welcher nur allein den *General Bass*, nicht aber *à part* die *Galanterie* auff den *Clavier* zu erlernen suchet. Denn diese kan er auch allenfalls mit bessern Nutz nachholen, oder vielmehr beyher führen: so viel *Galanterie* aber und *Application* der Finger, als man in jenen, nemlich den

General-Basse, nöthig hat, solches giebet sich bey Erlernung dessen von sich selbst (24; fast wörtlich zit. in *Der Gb. in d. Compos.*, Dresden 1728, 95 f.).

In der Kontinuität dieser Wortverwendung steht noch W. A. Mozart, der in verschiedenen Briefen freies Spiel und Generalbaßspiel einander gegenüberstellt. Im Ausdruck „galanterie spielen" sind das in Betracht kommende Repertoire und die damit verbundenen Vortragsqualitäten zugleich angesprochen:

Nachschrift zum Brief M. A. Mozarts an ihren Mann (17. 1. 1778): sie [sc. A. Weber] accompagnirt sich recht gut; und spielt auch Paßable galanterie (ed. Bauer/Deutsch, Bd. II, Kassel 1962, 227);
Nachschrift an seine Schwester zum Brief an seinen Vater (7. 3. 1778): sey nur recht fleissig, und vergesse durch das Partiturschlagen dein galanterie spiellen nicht, damit ich nicht zum lügner werde, wenn die leüte hören, bey den[e]n ich dich so gelobt habe. denn ich habe allzeit gesagt, daß du mit mehr Praecision spiellst als ich (320).

Womöglich schwingt in diesem Ausdruck auch noch der Gedanke mit, daß man gerade durch das Spiel von Tänzen lernt, verschiedene mus. Charaktere jeweils adäquat zu erfassen und umzusetzen (vgl. etwa den Art. *Vortrag* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* II, Lpz. 1774, 1255 b).
Ingesamt aber begegnet Galanterie nach 1750 nur noch selten, dabei in einer der bereits umrissenen Bedeutungen. J. Riepel verweist auf bemerkenswerte Harmoniefolgen in einem Stück von G. Frescobaldi (gemeint ist die *Toccata duodecima* aus dessen erstem Toccatenbuch) mit der Rede von einem „Galanterie-Kästlein". Es mag sein, daß dieses Wort in Riepels Regensburger Umfeld im Sinne von Schmuckschatulle verwendet wurde, doch schwingt darin die Bedeutung des – hier allerdings in neuem Sinne harmonischen, nicht kontrapunktischen – ‚Kunststücks' mit, wie sie bereits bei A. Banchieri zu finden ist (vgl. oben, I. (2)(a)):

Gründliche Erklärung d. Tonordnung insbesondere (Ffm. u. Lpz. 1757): Ich will dir aber morgen Accorde weisen, die dir viel besser gefallen werden, als die Chromatik. Welche Accorde ich zum Voraus das *Frescobaldi*sche Galanterie-Kästlein nenne (84).

J. Fr. Reichardt schließlich erwähnt Galanterie als spezielles (aber nicht spezifiziertes) Charakteristikum einer mus. Schreibart, die E. W. Wolff in einigen Sonaten anwandte:

[Sammelrezension] (Mus. Kunstmagazin I, 1782): Dieses sind mir die wichtigsten unter denen im vorigen Jahre herausgekommenen Klaviersachen. B a c h und B e n d a zeichnen sich hier besonders aus, durch große edle Manier im Scherz und Ernst, H a y d e n durch orginälle männliche Laune, [E. W.] W o l f f durch Witz und Galanterie, V i e r l i n g und G r u n e r durch Fleiß und Mannigfaltigkeit... In den Wolffschen Sonaten sollte man den sonst ernsten Komponisten, der schon das Gepräge eines künftigen klassischen Komponisten zu tragen schien, nicht erkennen, stände nicht sein Name vor, und wären nicht schon von ihm die allerliebsten kleinen Klaviersonaten (1779) heraus. Scherz, Witz und galante Wendung gaben sich in den kleinen Sonaten fast leichter, als in diesen größern, wenigstens sieht man hier den Vorsatz galant seyn zu wollen, zuweilen mehr durch. Einige Stücke giebts aber drinnen, die an feiner, ich möchte sagen artiger Empfindsamkeit und witziger Geschmackfeinheit fast unübertrefbar sind... (87).

*

Exkurs: Der Ausdruck Galanteriestimmen in bezug auf bestimmte Orgelregister findet sich wohl erstmals in Orgelbeschreibungen J. Fr. Agricolas:

Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Fr. W. Marpurg, Bd. III (Bln 1757/58): Ueberhaupt suchen die D e u t s c h e n Orgelbauer viele Veränderung in dem F l ö t e n w e r k e, oder den sogenannten G a l a n t e r i e s t i m m e n (499).

Im 19. Jh. finden sich Lexikonartikel, die den Ausdruck als veraltet bezeichnen, aber eine Präzisierung im Hinblick auf achtfüßige Mensur enthalten:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): G a l a n t e r i e - S t i m m e, hieß sonst in der Orgelbauersprache jede achtfüßige Manual-Flötenstimme (119);
Mendel/ReißmannL IV (Bln 1874): G a l a n t e r i e - S t i m m e nannte man ehedem in der Orgelbausprache jede 2,5-metrige Manual-Flötenstimme (109).

*

II. Der Ausdruck Galanter Stil ist, ausgehend vom Berliner Kreis um J. J. Quantz, C. Ph. E. Bach, Fr. W. Marpurg und J. Ph. Kirnberger, dabei oft in der Wendung freier oder galanter Stil gebraucht, eine primär DISSONANZTECHNISCH BESTIMMTE KATEGORIE. Darüber hinausgehende Charakterisierungen (etwa bei Kirnberger) beschränken sich auf die zusätzliche Nennung allgemeiner Merkmale. Tendenziell bedeutet der Versuch, einen ‚Galanten Stil' satztechnisch zu bestimmen, eine Entgrenzung des Begriffs hin zu einer unbestimmten Negation der strengen, fugenartigen (Kirchen-)Musik. Dadurch entsteht das Problem der undifferenzierten Benennung eines immensen Musikbereiches mit einem Attribut, das aufgrund der Geschichte seiner Verwendung mit verschiedenen, durchaus auch ‚unpassenden' Konnotationen behaftet ist.

(1) Der Ausdruck Galanter Stil, oft in der Wendung ‚freier oder galanter Stil' gebraucht, bezeichnet im deutschen Musikschrifttum seit den 1750er Jahren einen VON DEN REGELN DES ‚STRENGEN STILS' ABWEICHENDEN UMGANG MIT DISSONANZEN. Terminologisch handelt es sich um die Verbindung eines neuen

Ausdrucks mit einem Bündel älterer Sachverhalte. Die isolierte und nicht weiter erläuterte Wendung „Stile... galant" bei S. de Brossard steht nicht in Verbindung mit der nach 1750 im Berliner Kreis aufkommenden Begriffsbestimmung. Zwar war der Einfluß des BrossardD auf die grundsätzliche Bestimmung des Stilbegriffs groß, wie die Zitate von Mattheson und J. G. Walther zeigen. Die Wendung ist bei Brossard jedoch Teil einer langen Aufzählung von ‚Stilen', die jeweils mit verschiedenen Attributen bezeichnet sind. Die offenbar synonymen Epitheta „grand" und „sublime" deuten an, daß auch „galant" in der Sphäre des ‚hohen' und ‚erhabenen' Stils zu suchen wäre und somit deutlich anders gebraucht würde als in allgemein musikbezogenen Wendungen dtsch. Autoren:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): *STILO.* veut dire, STILE. C'est en general *la maniere ou façon particuliere d'exprimer ses pensées, d'écrire, ou faire quelqu'autre chose.* En Musique, on le dit de la *maniere* que chaque particulier a de *composer*, ou *d'exécuter*, ou *d'enseigner*... De-là viennent diverses Epithetes pour distinguer tous ces differens caracteres, comme... Stile *gay, enjoüé, fleury;* Stile *picquant, pathetique, expressif;* Stile *grave, serieux, majestueux;* Stile *naturel, coulant, tendre, affectueux;* Stile *grand, sublime, galant;* Stile *familier, populaire, bas, rampant, &c.* (115);

J. Mattheson, *Das Beschützte Orch.* (Hbg 1717): ...der grosse, hohe, galante Styl (116; ebenso im WaltherL, Lpz. 1732, 584 a).

*

Exkurs 1: Als Kategorie der mus. Satzlehre steht der den ‚freien Satz' meinende ‚freie oder galante Stil' sachlich in einer Tradition der Kontrapunktlehre, die terminologisch durch Stationen wie Seconda pratica, Stylus luxurians und Stylus theatralis geprägt ist. Klärungsbedürftig erscheint die Frage, weshalb nach 1750 das Wort galant geeignet schien, als (zusätzliche Assoziationen einschließendes) Synonym zu ‚frei' einen seit langem bestehenden Bereich mus. Praxis und Theorie zu bezeichnen.

Ein freierer Umgang mit Dissonanzen ist seit V. Galilei (vgl. Fr. Rempp, *Elementar- u. Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino*, in: *Ital. Musiktheorie im 16. u. 17. Jh.*, Gesch. d. Musiktheorie VII, Darmstadt 1989, 178 ff.), besonders aber seit der Kontroverse zwischen G. M. Artusi und Cl. Monteverdi ein Thema der Kompositionslehre. Die freie Dissonanzbehandlung wird dabei als legitimierbare (und zumindest partiell auch kodifizierbare) Abweichung von jener gefaßt (vgl. Monteverdis Unterscheidung zweier ‚pratiche' der Dissonanzbehandlung in der Vorrede seines *Il Quinto Libro de Madrigali a cinque voci*, Venedig 1605; ed. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Musikwiss. Studien II, Pfaffenweiler 1989, 128).

Chr. Bernhard beschreibt in typisierter Form viele Arten von Dissonanzfiguren, durch deren unterschiedliche Verwendung die drei zunehmend freier verfahrenden Schreibarten des „Stylus gravis", „Stylus luxurians communis" und „Stylus (luxurians) theatralis" charakterisiert sind. Eine weitere Freiheit betrifft die Verwendung bestimmter Intervallsprünge in der Melodie (vgl. *Tract. compos. augmentatus*, zw. 1657 u. 1663; ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens...*, Kassel ²1963, 63, 71 u. 82 f.).

J. Kuhnau weist im Vorw. seiner *Neuen Clavier Übung* II (Lpz. 1692; Denkmäler dtsch. Tonkunst I/4, Lpz. 1901, 33) auf den in Tanzsätzen, nicht aber in den Fugen ‚etwas nachlässigen' Umgang mit der Anzahl der Stimmen hin, der um größerer „Annehmligkeit" willen nötig gewesen sei. Präziser geht Kuhnau auf Fragen der modernen Technik im Vorw. seiner *Frischen Clavier Früchte oder Sieben Suonaten von guter Invention u. Manier* (Lpz. 1696) ein („Und also bitte ich es diesen neuen Künstlern... wieder ab, und bekenne, daß sie wider die *Regul*en der Alten durchaus nicht gesündiget, sondern bloß gesuchet haben, die schlechte und natürliche Vermischung der *Consonantien* und *Dissonantien* gleichsam unter denen *Oratori*schen *Figuren* vernunfftmäßig zu verstecken"; ibid., 71).

Kuhnaus Schüler J. D. Heinichen beschreibt – in systematischer und terminologischer Kontinuität zu Bernhard (entgegen Heinichens nur partiell berechtigter Betonung seiner Pionierrolle) – Verfahren des ‚theatralischen Dissonanzgebrauchs'. Bereits 1711 betont er, daß der Opernstil keineswegs ohne, sondern lediglich nach anderen Regeln als der Kirchenstil verfahre (*Neu erfundene u. Gründliche Anweisung...*, Hbg 1711, 10 ff.). In der stark erweiterten, 1728 gedruckten Fassung seiner Lehre führt er die Möglichkeiten regulären theatralischen Dissonanzgebrauchs explizit aus. Wie schon bei Bernhard (und implizit bei Monteverdi) lassen sich die Freiheiten in typisierbarer Weise auf die Verfahrensweisen des strengen Satzes zurückführen; auch Kuhnaus zuletzt zit. Gedanke, daß kompositorische Neuerungen nach Art von „*Oratori*schen *Figuren* vernunfftmäßig" verwendet würden, deutet die Möglichkeit einer Systematisierung wenigstens im Bereich der Dissonanztechnik an, die Heinichen dann durchführt (*Der General-Baß in d. Compos.*, Dresden 1728, 586 ff.).

*

Heinichen verwendet das Attribut galant in seiner umfangreichen zweiten Schrift aus dem Jahre 1728 fast nirgends. Eine der wenigen Ausnahmen findet sich in der Einleitung; sie besagt nur, daß der Opernstil sich der kontrapunktischen Formen der Kirchenmusik enthalte, er aber andere Qualitäten habe, die ihn als elegant, geschmackvoll, abwechslungsreich, auch glänzend ausweisen. Galant ist ein relativ vages Attribut des ‚theatralischen' und nicht umgekehrt ‚theatralisch' das Attribut eines ‚galanten Stils'. Zudem wird das Wort galant eher zufällig verwendet; kurze Zeit später wird der ‚theatralische Stylus' mit anderen Attributen verbunden:

Der General-Baß in d. Compos., loc. cit.: Nichts kan also dem *stylo Theatrali* zum Vorwurffe dienen, als daß er nicht Gelegenheit habe, lauter arbeitsame *Tutti*, vollstimmige *Fugen* und *contra Fugen*, *Allabreve* und dergleiche[n] *devote* Sachen hören zu lassen; allein was schliesset dieses wieder den galanten *Theatrali*schen *Stylum*? (28 f., Anm. l);

Wer nun alle *Prærogativen*, welche unser *Gout*-und *Inventions*reiche, *Brillante Theatrali*sche *Stylus* vor allen andern besitzet... (30, Anm. l).

Das mit dem Wortfeld galant verbundene Phänomen des freien Umgangs mit Dissonanzen wird nach 1750

mittels einer stehenden Redewendung als ‚frei oder galant' bezeichnet. Ausgangspunkt für diese neue Bezeichnungsweise war offenbar der oben genannte Berliner Musikerkreis. Von dorther wurde der Ausdruck übernommen in J. A. Scheibes späte Schrift *Über d. mus. Compos.* I: *Die Theorie d. Melodie u. Harmonie* (Lpz. 1773) sowie insbesondere in die Kompositionslehre und das Lexikon von H. Chr. Koch. Andere Autoren wie etwa D. G. Türk gehören gleichsam zur Nachhut, dokumentieren aber die Präsenz des Begriffs noch zur Zeit Mozarts und darüber hinaus. Die Verlagerung des regionalen Schwerpunkts mus. Schriftstellerei nach 1750 von Hamburg (Mattheson) und Leipzig (Kuhnau, Heinichen, Scheibe) nach Berlin ist zu betonen. Die Rede vom ‚galanten Stil' ist kein paneuropäisches Phänomen, ja nicht einmal in allen Teilen des dtsch. Sprachraums verbreitet. L. Mozarts *Versuch einer gründlichen Violinschule* (Augsburg 1756) weist – im Kontrast zur Flötenschule von Quantz – keinen einzigen Beleg für die Verwendung auch nur des Adjektivs galant auf.

Einen Hinweis auf die Geläufigkeit (und zugleich Renaissance?) des Ausdrucks galant und darüber hinaus auf die Existenz einer wirkungsvollen ‚galanten Szenerie' in Berlin mögen die beiden dort 1747 und 1748 uraufgeführten ‚feste teatrali' von C. H. Graun mit den Titeln *Le feste galanti* und *L'Europa galante* geben, die in Frankreich Vorläufer und Parallelen hatten, etwa in den Opéra-ballets oder Divertissements von A. Campra, *L'Europe galante* (Paris 1697), *Vénus. Les fêtes galantes* (Paris 1698), H. Desmarets, *Les festes galantes* (Paris 1698), J.-Ph. Rameau, *Les Indes galantes* (Paris 1735), und J.-J. Rousseau, *Les muses galantes* (Paris 1745) (vgl. auch oben, I. Exkurs, sowie H. J. Serwer, *Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–1795): Music Critic in a Galant Age*, Diss. Yale Univ. 1969). Dabei bleibt zu erklären, warum die Bezeichnung galant für das alte Phänomen einer wandelbaren ‚moderna musica' (Monteverdi) zu einer Zeit aufkam, als das Wort schon mehr oder weniger pejorativ besetzt und die Zeit längst vorüber war, in der es zur Benennung eines an Frankreich orientierten emanzipatorischen bürgerlichen Verhaltensideals diente.

Grundsätzlich wird man die Einführung der Redeweise vom ‚galanten Stil' eher als Weiterführung eines bestehenden Sprachgebrauchs mit neuen Akzenten, kaum aber als Ergebnis einer rationalen Entscheidung über die Angemessenheit eines Wortes an eine Sache betrachten. Der Ausdruck war schon lange allgemein auf Musik bezogen worden, und er war im Ambiente des Berliner Hofes Friedrichs II. mit seinen franz. geprägten Umgangsformen wohl geläufiger und ‚anschaulicher' als andernorts. Zu erinnern ist auch an die oben, I. (2)(d), zit. Gleichsetzung von „Cammer-Music" und „Galanterie-Music" bei M. Spieß, die mit dem Ort zugleich die dort verbindliche Verhaltensweise evoziert. Daß diese Verbindung gerade in Berlin real war, zeigen Bemerkungen von Zeitgenossen, die beklagen, wie sehr sich das Regiment Friedrichs II. auch auf die „Cammer-Music" erstreckt hat. Und die kritisierte Uniformierung des Geschmacks unter dem Flöte spielenden König hat womöglich die Verwendung eines Begriffs wie Galanter Stil gefördert, der eine Einheitlichkeit der Kompos. suggeriert, wie man sie vielleicht in vielen Flötenkonzerten von Quantz erblicken konnte (vgl. etwa M. Suard, Art. *Allemagne*, in: *Encyclopédie méthodique...* I, Paris 1791, 69: „La musique a donc été, pour ainsi dire, stationnaire dans ce pays pendant tout le règne de ce prince [sc. Friedrichs II.], qui laissoit à cet égard moins de liberté peut-être que dans les matières de gouvernement").

Nach Meinung der Berliner Autoren war (seit welcher Zeit auch immer) eine hinreichend enge Korrelation zwischen freier Dissonanzbehandlung, gefälligem Charakter, Abwechslungsreichtum und Zweckbestimmung in einer so großen Anzahl von Musikstücken gegeben, daß die Benennung der ‚freien' Satztechnik durch das eigentlich dem Charakter oder einer ‚inneren Qualität' der Musik und/oder ihrer gesellschaftlichen Situierung zukommende Wort galant in der Wendung ‚freier oder galanter Stil' sinnvoll erscheinen konnte. Der Art. *Musik* in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. schönen Künste* II (Lpz. 1774) verdeutlicht die historische Tiefendimension des Vorgangs:

In dem leztverwiechenen [sc. dem 17.] Jahrhundert hat die Musik durch Einführung der Opern und der Concerte, einen neuen Schwung bekommen. Man hat angefangen die Künste der Harmonie weiter zu treiben, und mehr melismatische Verziehrungen in den Gesang zu bringen. Dadurch ist allmählig die sogenannte galante, oder freyere und leichtere Schreibart und weit mehr Mannigfaltigkeit der Takte und der Bewegungen in der Musik aufgekommen. Es ist nicht zu leugnen, daß nicht dadurch die melodische Sprache der Leidenschaften ungemein viel gewonnen habe (792 b).

Die Dissonanzbehandlung allein bildet demnach noch kein befriedigendes Kriterium zur Bestimmung ‚galanter' Stücke; sie ist dafür weder notwendig noch hinreichend. Ein weiteres, jedoch nicht strikt anwendbares Kriterium, ist die Nähe oder Ferne einer Kompos. zu den Techniken polyphoner Stimmenverknüpfung. Quantz geht nicht auf die elementare Ebene der Dissonanzbehandlung zurück, unterscheidet aber „gearbeitete" von „galanten" Stücken:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Die Trio sind entweder, wie man sagt, gearbeitet, oder galant. Eben so verhält es sich mit den Solo (294);
Ein T r i o erfodert zwar nicht eine so mühsame Arbeit, als ein Quatuor; doch aber von Seiten des Componisten fast eben dieselbe Wissenschaft, wenn es anders von der rechten Art seyn soll. Doch hat es dieses voraus, daß man darinne galantere und gefälligere Gedanken anbringen kann, als im Quatuor: weil eine concertirende Stimme weniger ist (302);
ders., *Autobiographie* (um 1754), in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Fr. W. Marpurg, Bd. I (Bln

1754/55): Die Composition [sc. der 1723 in Prag aufgeführten Festoper *Costanza e fortezza*] war von dem Kayserl. Ober-Capellmeister, dem alten berühmten Fux. Sie war mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet; dabey aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander..., that dennoch hier, im Großen, und bey so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel bessere Wirkung, als ein galanterer, und mit vielen kleinen Figuren, und geschwinden Noten gezierter Gesang, in diesem Falle, gethan haben würde (216).

C. Ph. E. Bach verwendet 1753 vereinzelt die Opposition ‚streng' versus ‚galant' im Hinblick auf die Dissonanzbehandlung. Dies scheint der früheste schriftliche Beleg für die dann durch Marpurg aufgegriffene Redeweise zu sein:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen I (Bln 1753), Vorrede: Man verlanget noch überdies, daß ein Clavierspieler... die Wissenschafft des Generalbasses in seiner völligen Gewalt haben, selbigen mit Unterscheid, oft mit Verläugnung, bald mit vielen, bald mit wenigen Stimmen, bald nach der Strenge der Harmonie, bald galant, bald nach einem zu wenig oder zu viel, bald gar nicht und bald sehr falsch bezieferten Basse spielen soll... (f. * 2ᵛ).

Die nächstliegende Interpretation der folgenden Äußerung wäre, daß ‚galant' in weitem Sinne für nicht-kontrapunktische, mithin freie Stücke steht, die in Einzelfällen – beim Vorliegen einer speziellen Schreibart – neuartige Wendungen aufweisen können. Aus den Formulierungen folgt nicht, daß Bach ‚neue Wendungen' als generelles Merkmal des ‚galanten Stils' bezeichnet hätte:

Hieher gehört auch diejenige Schreib-Art in galanten Stücken, welche so beschaffen ist, daß man sie wegen gewisser neuen Ausdrücke und Wendungen selten das erste mahl vollkommen einsieht (132).

In Bachs 1762 erschienener Generalbaßlehre werden freiere Arten der Dissonanzbehandlung als „galant" bezeichnet, zudem werden bestimmte harmonische Wendungen, die oft nur im dreistimmigen Accompagnement auszuführen sind, als typisch für „galante" Stücke charakterisiert. Ein authentischer Zusatz zu einer posthum 1797 erschienenen Nachauflage unterscheidet in der bekannten Weise „gearbeitete" und „galante" Stücke:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen II (Bln 1762): In der galanten Schreibart kann die Q u a r t e zuweilen u n v o r b e r e i t e t, mit der None vorkommen... (164);
[Vom Quartseptimenaccord] Dieser Fall kommt nur in der galanten Schreibart vor... Die dreystimmige Begleitung hat überhaupt den mehresten Antheil an diesem Capitel, weil die Aufgabe davon in schwer gearbeiteten Compositionen nicht leicht vorkommt (145);
ibid. (Lpz. ³1797): Durch eine *richtige* Kenntniß und einen *muthigen* Gebrauch der Harmonie wird man Meister von allen Tonarten, und der Componist erfindet dadurch auch im *Galanten* Stil, Modulationen, die noch nicht da gewesen sind. Man modulirt alsdann wohin man will; bald langsam, in *Galanten*, und sogar auch in *gearbeiteten* Stücken, allezeit aber auf eine *gefällige* und *überraschende* Art (275).

Marpurgs *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* (Teil I, Bln 1755; Teil II, 1757; Teil III, 1758; *Anh.* 1760) ist die erste im Berliner Kreis erschienene Satzlehre; sie dürfte – nach der eher beiläufigen Wendung bei Bach – wesentlich dazu beigetragen haben, daß die freie Dissonanzbehandlung im einschlägigen Schrifttum zur Satzlehre fortan auch als galant bezeichnet wurde. Denn Marpurg unterscheidet die Dissonanzbehandlung des „strengen" Stils, den er auch den „ernsthaften", „gebundenen", „contrapunctischen" oder „reinen Stil" nennt, von derjenigen des „freyen oder galanten", auch „ungebundenen" Stils (vgl. die folgenden Zitate). Ein ‚galanter Ton' der Musik kommt erst in zweiter Instanz in Betracht, denn wir „haben es mit dem Satze an sich zu thun" (III, 227). Marpurgs Beispiele (vgl. Tab. VIII nach I, 70) zeigen Satzfragmente, wie sie in jedem freien Clavierstück gefunden werden könnten, was aber keine Einschränkung auf Clavierwerke bedeutet:

Ohne Vorbereitung kommen im freyen oder galanten Styl öfters vor: 1) die k l e i n e S e p t i m e auf der Dominante oder der fünften Klangstufe eines Tones... (I, 8);
Man lässet es aber im galanten Styl, (denn in den ernsthaften gehören dergleichen Sätze nicht hin) hiebey noch nicht bewenden... (II, 112);
In welchem Falle es sey, so wird sie [sc. die übermäßige Quinte] zwar im freyen Styl öfters unvorbereitet gebraucht, hingegen in der strengen Schreibart muß entweder ihr oberstes oder unterstes Ende vorher liegen (II, 122);
In der reinen Schreibart sollte es unstreitig eigentlich wie bey Fig. 29. heissen. Aber es ist dies eine galante Tändeley, die man in verschiedenen ausländischen Sachen öfters findet (II, 194);
In der Vocalmusik ist man durchgehends an einen gewissen Umfang der Stimme gebunden, der in der gebundnen, ernsthaften, strengen oder contrapunctischen Schreibart in Fugen und in Chören, nicht grösser als e i n e D e c i m e höchstens seyn darf, wenn der Chorsänger nicht in der Höhe schreyen, und in der Tiefe verstummen soll. In Arien, und andern freyen, galanten oder ungebundnen Compositionen kann man den Umfang zur Noth bis auf e i n e D u o d e c i m e ausdehnen (III, 215);
Hieraus folget, daß [sc. in der ‚Zwischenharmonie' einer Fuge] alle Passagen, die in den verschiednen Stimmen nicht vermittelst der Nachahmung und Versetzung bequem durchgeführet werden können, alle Arpeggios, generalbaßmäßige Sätze, allerhand bunte und in die freye Schreibart gehörige Figuren, Gänge mit Einklängen und Octaven, arienmäßige Wendungen, und alle so genannte galante Sätze davon ausgeschlossen bleiben (*Anh.*, 340).

Bei Marpurg findet sich auch die verklausulierte Erklärung einer um 1730 aufgekommenen und für den ‚Galanten Stil' signifikanten Kadenzform, deren eigentliches (mit Heinichen, *Der Gb. in d. Compos.*, Dresden 1728, 662 ff., als „Verwechselung der Harmonie bei der *resolution*" erklärbares) Skandalon darin besteht, daß die in der Oberstimme liegende Quarte des Vorhaltsquartsextakkords nicht eine Sekund abwärts in den Leitton geht (den statt dessen eine Mittelstimme ergreift), sondern aufwärts in die Quinte der Dominante:

Kritische Briefe über d. Tonkunst II (Bln 1763): Der galante Styl hat indeßen seit dreyßig und etlichen Jahren, sich noch e i n e b e s o n d e r e A r t v o n g a n z e r C a - d e n z erfunden, die zwar in Ansehung der beyden lezten Noten der Oberstimme, mit der lezten der beyden vorigen Cadenzen übereinkömmt; aber darinnen von ihr unterschieden ist, daß aus dem die Cadenz vorbereitenden Sextquartenaccorde, die Quarte in antepenultima in der Oberstimme vorhergehen muß... (9).

Ganz anders geartet ist die nach 1750 allgegenwärtige Kadenz (etwa f^6-$g^{6/4-5/3}$-c), die in einer kleinen Generalbaßschule als Ingrediens „gallanter" Stücke bezeichnet wird. Hier wird die Quart regulär abwärts geführt:

W. A. Mozart [?], *Kurzgefaßte Gb.-Schule* (Wien um 1790): Zu der reinen [Quart] wird sonst genommen die reine Quint, und die reine Octav, besonders in contrapunctirten Sätzen, in den gallanten aber hört man öfters die Sext statt der Quint, welche gute Autores richtig mit beziffern (15).

Marpurgs (später auch Kirnbergers) Interesse an satztechnischen Fragen wurde sicher entscheidend gefördert durch die Bekanntschaft mit dem Klavierwerk von J. S. Bach. Im Vorwort zum Erstdruck von Bachs *Kunst d. Fuge* (Bln 1752) schreibt Marpurg, daß ein im Kontrapunkt geschulter Komponist auch in ‚galanten' Stücken seine Kenntnis des strengen Stils merken lasse:

...es ist ohne weitern Beweiß zu glauben, daß derjenige musikalische Setzer, der sich mit Fugen und Contrapuncten besonders bekandt gemachet, ...in alle seine übrige Ausarbeitungen, so galant sie auch heißen sollen, etwas darnach schmeckendes einfließen laßen, und sich dadurch der einreißenden Trödeley eines weibischen Gesanges entgegen setzen wird. Es wäre zu wünschen, daß Gegenwärtiges Werk... [dazu beitragen möge], die Ehre der Harmonie bey der hüpfenden Melodienmacherey so vieler heutigen Componisten in etwas wieder herzustellen (zit. nach *Bach-Dokumente* III, Kassel 1972, 16).

In weiter Bedeutung greift Scheibe die Opposition zwischen ‚strenger' und ‚galanter' Schreibart auf. Zumeist steht ‚galante Schreibart' für den melodiebetonten, ohne kunstvolle Verwebung der Stimmen auskommenden Satz insgesamt, vor dessen unfundierter Ausübung gewarnt wird; zuweilen aber ist ‚galant' in Aufzählungen ein charakterisierendes Attribut neben anderen, mithin ein partielles, kein generelles Merkmal der Musik. Scheibes Haltung dem Wort galant gegenüber zeigt, wie sehr dieses sein Konfliktpotential eingebüßt hatte und zu einem stehenden und etwas farblosen Terminus geworden war:

Über d. mus. Compos. I: *Die Theorie d. Melodie u. Harmonie* (Lpz. 1773): Ein Componist, der sich nur in der galanten Schreibart hervor thun will, und die Harmonie nicht in seiner Gewalt hat, wird ein ewiger Pfuscher bleiben. Seine vermeynten galanten Arbeiten sind ein liederliches Machwerk, so sehr sie auch seine Freunde, aus Mangel des wahren, des guten Geschmacks, bewundern (10);
...und dann... die Ausarbeitungen und Partituren der besten Meister mit Aufmerksamkeit durchstudieren, auch öfters gute und mit Geschmack so wohl in der galanten als in der künstlichen Contrapunktischen und Canonischen Schreibart ausgearbeitete Musikstücke anhören und durchlesen... (16);
So allgemein diese Taktart [sc. $^3/_4$] ist, so gut läßt sie sich auch zu allen Arten des Ausdruckes, zu langsamen, feurigen und geschwinden, wie auch zu zärtlichen, fließenden und galanten Sätzen gebrauchen; denn die Erfahrung lehret, daß sie in allen Schreibarten und musikalischen Stücken, so wohl in gearbeiteten als in bloß singenden Sachen gleich gute Dienste thun kann (207).

Die ausführlichste Beschreibung mus. Eigenheiten eines ‚Galanten Stils' findet sich in dem primär dem strengen oder ‚reinen' Satz gewidmeten Hauptwerk von Kirnberger, der freilich zumeist von der ‚freien' oder ‚leichteren', seltener aber von der ‚galanten' Schreibart redet. Auch Kirnberger faßt den Bereich der ‚galanten Musik' sehr weit:

Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik [I] (Bln u. Königsberg 1774): Die strenge Schreibart besteht darinn, daß jeder Accord, und in den Singestimmen fast jeder Ton mit Nachdruck angeschlagen wird; daß wenig Auszierungen des Gesanges, oder wenig durchgehende Töne, die nicht zur Harmonie gerechnet werden, vorkommen; in der freyern oder leichtern Schreibart aber hüpfet man gleichsam über einige Accorde weg, die daher weniger Nachdruck haben. Der Gesang wird mit vielen durchgehenden Tönen, die als Auszierungen der Haupttöne angesehen werden, untermengt. Die strenge Schreibart giebt den Gesang einen gravitätischen Gang, dessen Schritte alle schwer ausfallen, und ohne alle Nebenbewegung oder zierliche Manieren, immer gleich fortrücken; die leichte Schreibart aber verursacht einen freyen und zierlichen Gang, bey welchem, ehe der Fuß wieder fest auftritt, allerhand zierliche Wendungen, oder auch Sprünge, gemacht werden.
Jene strenge Schreibart wird vornämlich in der Kirchenmusik, die allemal von ernsthaftem, oder feyerlichen Inhalt ist, gebraucht; diese aber ist vornehmlich der Schaubühne und den Concerten eigen, wo man mehr die Ergötzung des Gehörs, als die Erweckung ernsthafter oder feyerlicher Empfindung zur Absicht hat. Sie wird deswegen insgemein die galante Schreibart genennt, und man gestattet ihr verschiedene zierliche Ausschweiffungen, und mancherley Abweichungen von den Regeln.
Hier sollen also die Freyheiten von den vorhergegebenen Regeln abzuweichen, die die besten und bewährtesten Harmonisten in der freyen Schreibart nehmen, so viel möglich ist, vollständig angezeiget werden (80 f.; folgt, im Prinzip und weitgehend auch inhaltlich nicht anders als bei Bernhard u. Heinichen [1728], die Beschreibung verschiedener Dissonanztechniken).

Ohne prinzipiell neue Aspekte beschreibt schließlich Koch im *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Lpz. u. Rudolstadt 1782) die ‚strengen' und ‚freien oder galanten' Dissonanztechniken; die betreffenden Ausdrücke begegnen zuerst und insgesamt weitaus am häufigsten in dem Kap. „Von der Fortbewegung der Dissonanzen" (153 ff.). Ebenso ist Koch die weitergehende Opposition von strenger kontrapunktischer und freier nicht-kontrapunktischer, auch galanter Schreibart geläufig:

In der strengen oder gebundenen Schreibart muß die Quarte jederzeit vorbereitet, und nach geschehnem Anschlage eine Stufe abwärts aufgelöset werden... In der freyen oder galanten Schreibart hingegen kan die Quarte nicht allein ohne Vorbereitung erscheinen..., sondern sie kan auch gelegentlich eine Stufe über sich aufgelöset werden... (159 f.);
In der fugenartigen Schreibart bedienet man sich der zufälligen Accorde der Tonart weit öfterer, als im galanten Stil, und es scheint, als ob die mehrere Vermischung der zufälligen Accorde mit den wesentlichen eines von denjenigen Stücken sey, wodurch sich die fugenartige Schreibart von der galanten unterscheidet (280).

Quartette sind entweder fugenartig, mit vier streng festgehaltenen Obligatstimmen komponiert, oder nicht fugenartig, d. h. mit wechselnder und in Grenzen beliebig auszugestaltender Stimmenhierarchie, was Koch dann galant nennt. Die einzigartige Kompositionsweise von Mozarts Haydn-Quartetten aber beschreibt Koch als ideale Synthese von ‚gebundenem' und ‚freiem' Stil unter Vermeidung des im Hinblick auf den Charakter der Musik eben nicht neutralen, im Hinblick auf Mozart womöglich unpassenden Attributs galant:

ibid. III (Lpz. 1793): Das Quatuor, anjezt das Lieblingsstück kleiner musikalischen Gesellschaften, wird von den neuern Tonsetzern sehr fleißig bearbeitet.
Wenn es wirklich aus vier obligaten Stimmen bestehen soll, von denen keine der andern das Vorrecht der Hauptstimme streitig machen kann, so muß es nach Art der Fuge behandelt werden.
Weil aber die modernen Quartetten in der galanten Schreibart gesezt werden, so muß man sich an vier solchen Hauptstimmen begnügen, die wechselsweise herrschend sind, und von denen bald diese, bald jene den in Tonstücken von galantem Stiele [sic] gewöhnlichen Baß macht...
Unter den neuern Tonsetzern haben H a y d n, P l e h l [Pleyel] und H o f m e i s t e r am mehresten das Publikum mit dieser Gattung der Sonaten bereichert. Auch der sel[ige]. M o z a r d hat in Wien sechs Quartetten für zwey Violinen, Viole und Violoncell unter einer Zuschrift an H a y d n stechen lassen, die unter allen modernen vierstimmigen Sonaten, am mehresten dem Begriffe eines eigentlichen Quatuor entsprechen, und die wegen ihrer eigenthümlichen Vermischung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art sind (325 ff.).

Den Charakter einer abschließenden, fast schon retrospektiven Darstellung tragen etliche Ausführungen in Kochs *Mus. Lexikon* (Ffm. 1802). Neben der Opposition ‚strenger' und ‚freier bzw. galanter Stil' im Hinblick auf die Dissonanzbehandlung (vgl. etwa den Art. *Septime*) findet sich die zentrale Gegenüberstellung im Art. *Styl, Schreibart*:

Der strenge Styl, den man auch die gebundene oder fugenartige Schreibart nennet, und von dessen Entstehungsart in dem Artikel Contrapunkt gehandelt worden ist, unterscheidet sich von dem freyen Style hauptsächlich
1) durch einen ernsthaftern Gang der Melodie, und durch weniger Verzierungen derselben...
2) durch den öftern Gebrauch der gebunden aufgeführten Dissonanzen..., und
3) dadurch, daß der Hauptsatz des Tonstückes gleichsam nicht aus den Augen gelassen, und gemeiniglich immer aus einer Stimme in die andere übergetragen... wird...
Durch diese und dergleichen Eigenheiten bekömmt der strenge Styl einen eigenthümlichen ernsthaften Charakter, wodurch er vorzüglich zu der Kirchenmusik geeignet wird.
Die freye oder ungebundene Schreibart, die man auch den galanten Styl nennet, unterscheidet sich von der vorhergehenden,
1) durch mannigfaltigere Verzierungen der Melodie, und Zergliederungen der melodischen Hauptnoten, durch mehr hervorstechende Absätze und Einschnitte, und durch mehr Abwechslung der rhythmischen Theile derselben, und besonders durch das Aneinanderreihen solcher melodischen Theile, die nicht immer in der nächsten Beziehung auf einander stehen u.s.w.
2) durch eine weniger verwickelte Harmonie, und
3) dadurch, daß die übrigen Stimmen der Hauptstimme bloß zur Begleitung dienen, und als begleitende Stimmen mehrentheils keinen ganz unmittelbaren Antheil an dem Ausdrucke der Empfindung haben u.s.w.
Alle Arten der einzelnen Sätze größerer Singstücke, als Arien, Chöre u. dergl.; alle Arten der Ballet- und Tanzmusik, so wie auch alle Einleitungsstücke, Concerte und Sonatenarten, die nicht fugenartig sind, rechnet man zu den Tonstücken in der freyen Schreibart (1451 ff.).

*

Exkurs 2: S. de Brossard teilt die Töne der diatonischen Skala in drei Kategorien ein. In Erweiterung dieser Lehre bezeichnet J. Mattheson 1719 chromatische Ziernoten in der Melodie als ‚zierlich und galant' in Übersetzung des lat. Worts elegans (bzw. elegantior). Spätere Autoren, die ähnliche Kategorisierungen vornehmen, verwenden den Ausdruck galant in diesem Kontext nicht mehr.
Im umfangreichen Art. *Modo* des BrossardD (Paris [1703] ²1705) findet sich „un nouveau *Systeme* des Modes reçu maintenant de tout les gens de bon goût". Zwar erwähnt Brossard die moderne Einteilung der Skala „en 12. demitons *Chromatiques*" (49), doch klassifiziert er nur die sieben Stufen der diatonischen Leiter. Bezogen auf C-dur (vgl. dazu ibid., 49 ff.; bei einer Molltonleiter gibt es gewisse Unterschiede) lauten Brossards Kategorien: c, g, e – ‚cordes essentielles'; h, a – ‚cordes naturelles'; d, f – ‚cordes nécessaires' (vgl. auch KochL, Ffm. 1802, 324). Im Register der „Termes François" findet sich darüber hinaus (ohne Verweis auf einen Lexikonart.) der Eintrag „Belles Chordes, ce sont des Sons *ou* des Traits d'harmonie extraordinaire recherchez &c." (246). Wahrscheinlich gehört der von späteren Autoren aufgegriffene Ausdruck belles chordes bei Brossard nicht in einen terminologischen, sondern in einen eher allgemeinen und umgangssprachlichen Kontext (vgl. Art. *Corda*: „On dit aussi, il y a de belles *Cordes* dans cette piece, c'est à dire. des *Sons* bien *ménagez* bien *recherchez*, &c.", 16).
Im *Beschützten Orch*. (Hbg 1717, 419 ff.) referiert und kommentiert Mattheson die Lehre Brossards; wenig später erweitert er diese durch die Benennung der noch fehlenden Stufen, wobei (wie in einer 1725 publ. Übers. eines lat. Textes von Doni) galant in enger Verbindung zu elegantior und zierlich steht:

Exemplarische Organisten-Probe... (Hbg 1719): Meines Bedünckens könnte man die noch übrigen vier *Chordas* gar

füglich unter dem Nahmen der *elegantiorum*, oder zierlichen und *galanten*, begreiffen... (17);
...so wäre endlich den *Chordis elegantioribus* diese Beschaffenheit beyzulegen: daß kein *galanter Componist*, der mit seiner Arbeit nicht etwan nur sich selbst, sondern der gantzen vernünfftigen Welt gern gefallen will, ihrer in der Melodey müßig gehen, sondern sie, als ein rechtes *Aroma* oder *Sal musicum*, allerdings mässiglich zu gebrauchen, nicht umhin könne (18);
vgl. die Übers. „Daher ist es kein Wunder, daß wir die zierlichere, galantere Music umsonst solchen Personen anbieten, die alle Zierlichkeit und auserlesene Hülffs-Mittel von sich werffen" in der *Critica mus.* II (Hbg 1725, 188) mit der Wendung „Ita nimirum est: elegantiorem musicam frustra ijs obtrudimus, qui omnem elegantiam à se respuunt" in G. Donis *De praestantia musicae veteris* (Florenz 1647, 142).

Über die Benennung der sieben diatonischen Stufen hinaus gelten als „chordae elegantiores", wiederum bezogen auf C-dur, die Töne cis, fis, gis und b (vgl. Matthesons auf D-dur bezogenes Beispiel in *Exemplarische Organisten-Probe*, loc. cit., 20). Die noch fehlende zwölfte Stufe ist die Mollterz in Dur bzw. die Durterz in Moll; sie gilt für Mattheson als „peregrina" (ibid., 19). Die Reichweite dieser Lehre bleibt bei Mattheson vage.
Dennoch wird die von Mattheson erweiterte Lehre Brossards von einigen späteren Autoren zitiert, wobei sich der Ausdruck galant in diesem Kontext nur bei Mattheson findet. Aber auch Mattheson selbst bevorzugt später den Ausdruck „die zierlichern Saiten" (*Grosse General-Baß-Schule*, Hbg 1731, 51 ff.).
Walther kontaminiert offenbar die Ausführungen von Brossard und Mattheson; die Deutung der „chordae elegantiores" im Sinne von Klauselakzidentien entspricht nicht Matthesons Bestimmung. Scheibe dagegen verkennt, daß die Bestimmung der „chordae elegantiores" Matthesons eigene Leistung und keineswegs Teil der Lehre Brossards ist. Zwar ist das Phänomen der chromatischen Ziernoten in der Melodiebildung des 18. Jh. nicht unwichtig; in der Kompositionslehre aber führte es ein Schattendasein:

WaltherL (Lpz. 1732): *Chordes belles... Chordæ elegantiores*... also heissen, nach der neuern *Modis*ten Sprache, diejenigen *Chorden* oder Klänge, welche eigentlich in den *antiquen ambitum* eines musicalischen Stücks nicht gehören; doch aber, wegen der Cadenzen (oder anderer Gänge) unentbehrlich sind... (160 a);
Scheibe, *Über d. mus. Compos.* I: *Die Theorie d. Melodie u. Harmonie* (Lpz. 1773): Sieben von denen in der harten Tonleiter eingeschobenen Tönen werden nun die z i e r l i c h e n oder s c h ö n e n T ö n e (*Chordae elegantiores* s. *Cordes belles*), einer aber der f r e m d e T o n (*Chorda peregrina*) genennet; doch mögte man wohl noch einem der vorigen ebenfalls diesen Namen geben können (178);
Was nun die *Chordas elegantiores*, die man auch *accidentales* oder d i e z u f ä l l i g e n, B r o s s a r d aber *Chordes belles* d i e s c h ö n e n T ö n e nennet, betrifft: so sind sie größtentheils als die natürlichen halben Töne der zu jeder Tonart gehörigen Ausweichungen anzusehen; theils aber auch in Betrachtung der zu dieser oder jener anverwandten oder Nebentonart gehörigen Klangstufen unentbehrlich; theils selbst in der Haupttonart zu größerer Zierlichkeit in der Melodie und Harmonie, wegen gewisser kleinen oder großen Intervallen, ohne welche keine Schreibart schön seyn kann, höchstnothwendig (185);
Türk, *Anweisung zum Generalbaßspielen* (Halle u. Lpz. ²1800): In der ältern Kunstsprache wurden diese zufälligen Intervalle *chordae elegantiores* genannt, weil sie nicht wesentlich zur Tonleiter und zu den darin gegründeten Akkorden gehören, sondern nur der Zierlichkeit wegen etc. gebraucht werden. M a t t h e s o n [1719] druckt sich so darüber aus... Jetzt würde er sich gegen den zu häufigen Gebrauch solcher Intervalle (und der daraus entstehenden Akkorde) wahrscheinlich noch nachdrücklicher erklären, da bekanntlich verschiedene moderne Komponisten ihre Tonstücke wohl allzu stark damit zu würzen pflegen (325, Anm.).

*

(2) Galanter Stil dient in verschiedener Bedeutung in der neueren, insbesondere dtsch. Musikhistoriographie als BEZEICHNUNG ‚MODERNER' MUSIK VOM ENDE DES 17. BIS ZUM ENDE DES 18. JH. In Verbindung mit Epochenbegriffen wird eine Zeit des ‚Galanten Stils' zwischen ‚Barock' und ‚Klassik' eingereiht, wobei es an beiden Seiten keine scharfen Grenzen gibt.
Die Anfänge des Prozesses musikwiss. Begriffsbildung lassen sich in den verschiedenen Auflagen des Musiklexikons von H. Riemann verfolgen. Ausgehend von einer fast rein systematischen oder formalen Bestimmung, die in der dritten Auflage in die ‚enthistorisierte' Formel „also unser moderner Stil" mündet, lagern sich dem Ausdruck immer mehr historische Einzelheiten an:

RiemannL (Lpz. ³1887): G a l a n t e r S t i l (g a l a n t e S c h r e i b w e i s e), im vorigen Jahrhundert in der Klaviermusik der freie Stil, der sich im Gegensatz zum g e b u n d e n e n (strengen) nicht an eine bestimmte Zahl realer Stimmen hält, sondern bald mehr, bald weniger einführt und überwiegend homophon ist, also unser moderner Stil; zum galanten Stil rechnete man z. B. auch Ph. E. Bachs Klaviersonaten (307 a f.);
ibid. (Lpz. ⁵1900): G a l a n t e r S t i l (g a l a n t e S c h r e i b w e i s e) ist im vorigen Jahrhundert eine beliebte Bezeichnung für den neu aufgekommenen, sich nicht an eine bestimmte Anzahl Stimmen bindenden Rokoko-Klavierstil, welcher sich direkt aus dem Lautenstil herausbildete und zwar zuerst in Frankreich (d'Anglebert, Couperin, Rameau) und von Ph. Em. Bach, Joh. Christian Bach und Mozart aufgenommen und zum modernen freien Stile umgebildet wurde. Selbständige Elemente führte letzterem Domenico Scarlattis Schreibweise zu, welche in der in Italien zu großer Freiheit des Ausdrucks und Keckheit der Konzeption entwickelten Violinmusik wurzelt (357 a).

Erst die 12. Auflage bietet einen gänzlich neuen, an konkreten historischen Belegen orientierten Text (P. Schnaus, Art. *Galanter Stil*, RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage, Mainz 1967, 314 b f.). Die Quellenkenntnis aller älteren Beiträge zum Thema ist jedoch lückenhaft. D. A. Sheldon (1975) stellte die Kenntnis der zeitgenössischen Wortbelege durch den ersten Versuch einer umfassenden Sichtung des in Betracht kommenden Quellenmaterials auf eine neue Grund-

lage. Er beschreibt den „Galant Style", den er in zwei Phasen gliedert, an dessen Bestimmbarkeit er jedoch festhält, im Rahmen eines kulturgeschichtlichen Panoramas. D. Heartz (2003) faßt in ungewöhnlich weiter Ausdehnung des Begriffs die europäische Musikgeschichte von 1720 bis 1780 unter den Begriff „The Galant Style".

Die einflußreichsten älteren musikwiss. Aufsätze zum Thema stammen von R. Schäfke, *Quantz als Ästhetiker. Eine Einführung in d. Musikästhetik d. galanten Stils* (AfMw VI, 1924, 213 ff.) und E. Bücken, *Der galante Stil. Eine Skizze seiner Entwicklung* (ZfMw VI, 1924, 418 ff.). Schäfkes Aufsatz führt in die Musikauffassung von J. J. Quantz ein. Problematisch aber bleibt die stillschweigende Voraussetzung im Untertitel: daß es sich hierbei zugleich um eine „Einführung in die Musikästhetik des galanten Stils" handelt. Geht es nicht zunächst allein um die Musikanschauung eines in Dresden und Italien gebildeten, in Berlin tätigen Hofmusikers, deren Generalisierbarkeit ein eigenes Thema wäre? Wesentlich problematischer ist Bückens Aufsatz. Dieser zitiert gänzlich kontextfrei verstreute Aussagen von Autoren unterschiedlichen Alters (Mattheson, Scheibe, Quantz, C. Ph. E. Bach, Marpurg), wobei „die Musiktheoretiker des 18. Jahrhunderts" (419) offenbar als eine homogene Gruppe gesehen werden, die gemeinsam auf dasselbe Ideal hinarbeiteten. Daß Scheibe im *Critischen Mus.* den Ausdruck galant meidet, bleibt unerwähnt; statt dessen werden Scheibes dort vorgetragenen Anforderungen an eine ‚schöne' und ‚natürliche' Komposition in der mittleren Schreibart als Aussagen über den ‚galanten Stil' zitiert, dessen Ursprung Scheibe zudem im ital. Theaterstil gesehen habe (ibid.). Fux wiederum, der sich in terminologisch verbürgter Weise gegen eine „‚licentiöse' Schreibart" gewandt hat, wird unter die „scharfen Gegner" der „galanten Schreibart" gerechnet (418 f.). Vollends ohne zeitgenössische terminologische Unterstützung ist die Vereinnahmung von Fr. Couperin für die „frühgalante Klaviermusik" (423 f.). Bückens Text enthält gewiß viele gute Einzelbeobachtungen zu stilistischen Phänomenen in der jeweils modernen Komposition von 1650 bis 1800. Und es steht dem Historiker des 20. Jh. frei, diese Phänomene unter einen von ihm konstruierten und zweckdienlichen Begriff zu fassen. Bükken jedoch gibt seine Konstruktion als Re-Konstruktion einer authentischen, lediglich verschütteten Kategorie aus, die man nur freilegen müsse, um das Selbstverständnis der Epoche wiederzugewinnen (das eine bloße Fiktion historiographischen Wunschdenkens ist).

Abschließend seien kurze Ausschnitte aus zwei franz. Artikeln zitiert, die zum einen die weitgehende Beschränkung der Ausdrucksweise auf Deutschland bestätigen, zum anderen aber belegen, daß das Unbehagen an der Angemessenheit des Wortes galant an die Phänomene, die es bezeichnen soll, auch aus dem heutigen franz. Sprachgefühl (und nicht nur aus sachlichen Bedenken) zu begründen ist:

BrenetD (Paris 1926), Art. *Galant*: Qualificatif adopté au XVIII[e] s. par les auteurs et musiciens allemands pour désigner des pièces et un style visant à charmer les amateurs par des formes légères, chantantes et ornées (168 b f.); *Encyclopédie de la Musique* I (Paris 1958), Art. *Empfindsamkeit*: Il est paradoxal de constater que le style... fut appelé le *style galant*: peut-être faut-il accuser la transcription brutale d'un mot d'une langue dans une autre, peut-être aussi la galanterie avait-elle une fonction plus souveraine qu'à notre époque (693 b).

Lit.: U. WENDLAND, Die Theoretiker u. Theorien d. sogenannten Galanten Stilepoche u. d. dtsch. Sprache. Ein Beitr. zur Erkenntnis d. Sprachreformbestrebungen vor Gottsched, Form u. Geist XVII, Lpz. 1930; E. THURAU, ‚Galant', ein Beitr. zur franz. Wort- u. Kulturgesch., Frankfurter Quellen u. Forschungen zur germanischen u. romanischen Philologie XII, Ffm. 1936; Der galante Stil 1680–1730, hg. von C. Wiedemann, Dtsch. Texte XI, Tübingen 1969; W. BRAUN, Musiktheorie im 17./18. Jh. als ‚öffentliche' Angelegenheit, in: Über Musiktheorie. Referate d. Arbeitstagung 1970 in Berlin, hg. von Fr. Zaminer, Veröff. d. Staatlichen Inst. für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz V, Köln 1970; D. A. SHELDON, The Galant Style Revisited and Re-evaluated, AMl XLVII, 1975; DERS., Art. Galante, Stile, BassoD, Il Lessico II, Turin 1983; G. SAUDER, ‚Galante Ethica' u. aufgeklärte Öffentlichkeit in d. Gelehrtenrepublik, in: Dtsch. Aufklärung bis zur Franz. Revolution 1680–1789, hg. von R. Grimminger, München u. Wien 1980; W. VOSSKAMP, Das Ideal d. Galanten bei Christian Friedrich Hunold, in: Europäische Hofkultur im 16. u. 17. Jh. II, hg. von A. Buck, Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung IX, Hbg 1981; C. DAHLHAUS, Galanter Stil u. freier Satz, in: ders., Die Musik d. 18. Jh., Neues Hbd. d. Musikwiss. V, Laaber 1985; W. SEIDEL, Art. Galanter Stil, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; P. HESS, Art. Galante Rhetorik, Historisches Wörterbuch d. Rhetorik III, Tübingen 1996; Der galante Diskurs. Kommunikationsideal u. Epochenschwelle, hg. von Th. Borgstedt u. A. Solbach, Arbeiten zur neueren dtsch. Literaturwiss. VI, Dresden 2001; D. HEARTZ, B. A. BROWN, Art. Galant, New GroveD IX, London [2]2001; D. HEARTZ, Music in European Capitals. The Galant Style, 1720–1780, New York u. London 2003.

Wolfgang Horn, Regensburg 2005

Galliarde

franz. galliarde, gaillarde; abstrahiert vom Adjektiv gaillard, kraftvoll, fröhlich, derb, energisch, robust (seit 11. Jh.; auch als entsprechendes Substantiv gaillard und Adverb gaillardement), möglicherweise von galloromanisch galia, Kraft, Macht, aus dem keltischen gal, Tapferkeit, Mut;
ital. gagliarda; span. gallarda; engl. galliard.
Als Tanzbezeichnung ist das Begriffswort im Ital. seit Ende des 15. Jh., im Franz. seit 1529, im Engl. seit 1534 sowie im Span. seit 1560 belegt. Ungeachtet der vermuteten galloromanischen Wurzeln des Ausdrucks ist der Tanz mit großer Gewißheit ital. Ursprungs.

Lit.: Franz. Etymologisches Wörterbuch, hg. von W. von Wartburg, Bd. IV, Basel 1952, Art. galia; S. Battaglia, Grande Dizionario de la Lingua Ital. VI, Turin 1970, Art. Gagliarda; J. Corominas u. J. A. Pascual, Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico III, Madrid 1980, Art. Gallardo; P. Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la Langue frç. [Grand Robert] IV, Paris 1985, Art. Gaillarde.

I. Im 16. und 17. Jh. benennt Galliarde in der Grundbedeutung einen AUF EINEM FÜNFSCHRITT-SCHEMA BASIERENDEN SPRINGTANZ, der in drei sich überschneidenden Kontexten gebräuchlich ist.
(1) Hauptsächlich bezeichnet Galliarde einen GESELLSCHAFTSTANZ VON PAAREN.
(2) Darüber hinaus ist Galliarde Ausdruck für einen VIRTUOSEN SCHAUTANZ.
(3) Vereinzelt wird mit Galliarde ein EROTISCHER WERBETANZ ANGESPROCHEN, der gelegentlich auch Volte genannt wird.

II. Darüber hinaus bezeichnet Pas de Gaillarde im choreographischen Repertoire des 18. Jh. einzelne TANZSCHRITTE ODER SCHRITTFOLGEN.

III. Schließlich benennt Galliarde die MUSIK ZUM GLEICHNAMIGEN TANZ UND STILISIERTE TANZMUSIK.
(1) Der Ausdruck wird vorwiegend auf TANZSTÜCKE IM TRIPELTAKT, oft in der Funktion eines Nachtanzes, bezogen.
(2) Es werden aber auch TANZSTÜCKE IM DUPELTAKT als Galliarde angesprochen.
(3) Zudem ist galliardement vereinzelt im Sinne einer VORTRAGSANWEISUNG geläufig.

I. In der frühesten und am häufigsten gebrauchten Bedeutung des Wortes bezeichnet Galliarde einen AUF EINEM FÜNFSCHRITT-SCHEMA BASIERENDEN SPRINGTANZ, der dementsprechend auch franz. cinqpas, ital. cinque passi oder engl. cinque-pace (auch korrumpiert als sinkapace etc.) genannt wird.
Die bislang erste nachweisbare Erwähnung des Wortes im Zusammenhang mit einem Tanz begegnet in V. Calmetas *Della ostentazione* (entstanden zw. 1497 u. 1500), wo er eine hoffärtige Edelfrau beschreibt:

Ma, persuasa da alcuni adulatori che l' hanno sollevata con metterle in capo ch'ella è la più 'niversal donna del mondo, s'è data per questa vana boriosità a schermire, ballar la gagliarda, portar pugnale a canto, un mantello alla brava, e molte altre operazioni che dal sesso muliebre si doveriano non solo fuggire ma abominare (*Prose e lettere edite e inedite*, hg. von C. Grayson, Bologna 1959, 40; vgl. Sparti 1995, 7).

Um 1500 offeriert eine 1493 gegründete Schule in Siena Unterricht in verschiedenen Tänzen, einschließlich einer „gagliarda". In einem Vertrag zwischen zwei Tanzmeistern aus Siena und Brescia aus dem Jahr 1505 wird festgehalten, daß jener aus Brescia mit seinen Söhnen „calatas et gagliardas" zu unterrichten habe (vgl. Fr. A. D'Accone, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago u. London 1997, 652 ff. u. 662, sowie Sparti 1995, *Addenda*); calata ist die Benennung eines dupeltaktigen ital. Tanzes in schnellem Tempo.
Weitere frühe Verwendungen des Wortes in Hinblick auf Tanz finden sich in Fr. Bernis Bearbeitung von M. M. Boiardos *Orlando Innamorato* (um 1530, veröff. Mailand 1542; vgl. Sparti 1995, 6):

Canto LXII, Verse 33–36: Sopra quegli a ballare incominciorno / Ed a saltare all'usanza lombarda, / Che, chi piace, è un moto molto adorno. / E chiamasi ballare alla gagliarda (zit. nach: S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lingua Ital.* VI, Turin 1970, 527),

Ein weiterer Beleg aus dem Jahr 1554 ist in einer von M. Bandellos frühen Novellen enthalten (Opere I, Mailand 1952, 109).
Eine erste detaillierte Beschreibung dieses Tanzes gibt A. de Arena (Pseudonym für A. de la Sablé), dessen Kenntnisse möglicherweise aus Italien stammen, in seinem Tanz-Traktat *Ad suos Compagnones studiantes* (o. O. [Avignon?] 1529; zit. unten, I. (2)). Die folgenden Quellen stammen aus Norditalien und lassen den Schluß zu, daß die „Gagliarda" bis spätestens zur Mitte des 16. Jh. zu einem der beliebtesten Tänze ihrer Zeit geworden war. So werden beispielsweise in L. Compassos *Ballo della Gagliarda* (Florenz 1560) 165 Variationen des diesem Tanze zugrundeliegenden Schrittschemas beschrieben. Besonderes Gewicht wird auf die Sprünge gelegt: „Il modo de imparare a far li salti che si possa far nel ballo della gagliarda" (o. S.). Die in den folgenden Abschn. zit. Quellen veranschaulichen, daß der Ausdruck Galliarde im Anschluß daran in unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen Verwendung fand.

(1) So benennt Galliarde hauptsächlich einen GESELLSCHAFTSTANZ VON PAAREN mit überwiegend einfachen Anforderungen an die Tänzer. Am ausführlichsten informiert darüber Th. Arbeau (J. Tabourot) in der *Orchésographie* (Langres 1588); seine Klage, daß die „gaillarde" zu seiner Zeit in den Städten „tumultuairement" getanzt werde und der Umgang mit den „cinq pas" und den „passages" mittlerweile „ohne jede Regel" sei, läßt erkennen, daß dieser Tanz schon seit längerer Zeit gebräuchlich gewesen sein muß:

Ceulx qui dancent la gaillarde auiourd'huy par les villes, ilz dancent tumultuairement, & se contentent de faire les cinq pas & quelques passages sans aulcune disposition & ne se soucient pourveu qu'ilz tumbent en cadence (f. 38r).

Anschließend hebt Arbeau den Aspekt des Paartanzes hervor und geht auf die Raumwege (mehrmalige Querung des Saales) sowie die Rolle von Herr und Dame ein. Elemente eines Schau- und eines Werbetanzes (vgl. unten, I. (3)) sind dadurch gegeben, daß der Herr führen und die Dame durch gekonnte „passages" (Schrittfolgen) beeindrucken solle:

Car aprés que le danceur avoit prins une damoiselle, & qu'ilz s'estoient plantés au bout de la salle, ilz faisoient aprés la reverence, un tour ou deux par la salle, marchans simplement: Puis le danceur laschoit ladicte damoiselle, laquelle alloit en danceant iusques au bout de ladicte salle, ou estant, elle faisoit une station en danceant en ce mesme lieu: Cependant le danceur qui la suyvoit se venoit presenter devant elle, & y faisoit quelque passage en tornants: l'vouloit à droict, puis à gauche. Ce faict, elle marchoit danceant iusques à l'aultre bout de la salle ou ledict danceur l'alloit chercher en danceant, pour faire devant elle quelque aultre passage. Et ainsi continuants ces allees & ces venues, ledict danceur faisoit passages nouveaux, monstrant ce qu'il sçavoit faire, iusques à ce que les ioueurs d'instruments faisoient fin de sonner (f. 38r f.).

Nachdem Arbeau den Tanz allgemein als flink und fröhlich charakterisiert hat, weist er auf das konstitutive Merkmal des Fünfschritt-Schemas hin:

La gaillarde deburoit tenir six assiettes de pieds, consideré qu'elle consiste de six minimes blanches sonnees par deux mesures ternaires... Toutes fois elle ne tient que cinq assiettes de pieds, parce que la cinquieme & penultime notte & minime blanche est consummee & perdue en l'air, comme vous voiez cy dessoubz ou elle est deffaillante, & en son lieu y est mis ung souspir equipolent à icelle: Tellement qu'il n'y demeure que cinq nottes: Et en comptant pour chacune notte une assiette de pied, fault faire compte de cinq assiettes, & non plus (f. 39r).

Die fünfte (und vorletzte) Note ist einem großen Sprung („sault majeur", auch „capriole" genannt) vorbehalten, der zusammen mit der Position nach der Landung die „cadence" bildet:

Pour faire donc les mesures du temps necessaires aux cinq pas, il faut faire quatre mouvements, puis un sault majeur, puis la posture (f. 48).

Zusätzlich zum großen Sprung ist es laut Arbeau angebracht, sämtliche Schritte mit kleinen Sprüngen („petit sault", f. 47r) zu verbinden, was den Eindruck der Lebhaftigkeit verstärkt. Auch erläutert er unterschiedliche Arten, die Schritte auszuführen:

Il y a plusieurs manieres d'assiettes, par les meslanges desquelles on bastit les diversitez des passaiges: Et d'icelles sont tirez & procreez les vocables propres servants à cest art (f. 40).

Der Galliarde genannte Tanz ist somit bei Arbeau dadurch bestimmt, daß es sich um einen lebhaften ternären Paartanz handelt, dessen Kern metrisch aus zwei mal drei Minimae (bzw. in moderner Übertragung zumeist Viertelnoten) mit einem Sprung an vorletzter Stelle besteht. Arbeau weist ausdrücklich darauf hin, daß sein Grundschema so ausgedehnt werden kann, daß der Sprung erst an der 11., 17. etc. Stelle erfolgt und entsprechend viele Schritte auszuführen sind (f. 48r).
In einem späteren span. Traktat werden einer „Gallarda" elf Schritte zugewiesen:

J. de Esquivel Navarro, *Discursos sobre le Arte del dançando* (Sevilla 1642): La Gallarda se comiença con Reverencia, que la executa el pie izquierdo. Salese a los Onze passos con izquierdo, estos son accidentales, rompiédo con derecho: porque los passeos de Gallarda, se obrá con èl, y se deshazen co izquierdo (f. 21).

F. Caroso, *Il Ballarino* (Venedig 1581), überliefert ein ähnliches Begriffsverständnis wie Arbeau; bei ihm ist, bedingt durch ein umfangreicheres Schrittrepertoire, eine größere Vielfalt an Variationen möglich und somit die Anforderung an die Tänzer höher. Zwar erschien dieses Werk einige Jahre vor dem Arbeaus, doch scheint es ein späteres Entwicklungsstadium zu repräsentieren. Die *Regole* XXX–XXXII befassen sich mit den „Cinque Passi", wobei zusätzlich sogenannte „cinque Passi soprapiede" und „intrecciati" beschrieben werden, letztere wie folgt:

Nella prima battuta del suono si farà un Zoppetto col sinistro in terra, incroccichiando indietro il destro al sinistro: nella seconda battuta, farà un'altro Zoppetto col sinistro incrocchiando dinanzi al destro alla parte sinistra: nella terza battuta, facendo col sinistro il terzo Zoppetto, tirarà il piè destro indietro, alzandolo per dritta linea: nella quarta battuta, calarà il destro, facendo à modo di sottopiede al calcagno del sinistro, ilquale nell istesso tempo si hauerà da inarborare alquanto dinanzi: & nella quinta, & ultima battuta farà la Cadenza, calando in terra detto piede indietro, & passando col destro alquanto innanzi; & il medesimo farà per contrario (f. 11r).

Caroso erläutert allerdings in *Nobiltà di dame* (Venedig 1600) – eine erweiterte Fassung des *Ballarino* –, daß es sich nicht um fünf, sondern nur um zwei Schritte („passi in aria") handle, der Rest bestehe lediglich aus Posituren. Zudem sei der Name „cinque Passi in Gagliarda" korrumpiert („*nome corrotto*"; vgl. Sutton 1986, 40 f.):

Libro primo, Regola XXXV *Dei cinque Passi in Gagliarda, nome corrotto*: Hora sappi, che anticamente questo nome de i cinque Passi era falso, non essendo il numero loro in effetto più di due; & ciò ti mostro io così. Prima farai un

Zoppetto col piè destro in terra, inarborando il sinistro innanzi; poi lo calerai giù dritto à piombo, & questo è un passo, & non salterai, stendendo bene il ginocchio; et non bisogna fare, come già si soleva far, che quando si calava il piè sinistro, in quello istante s'alzava il destro in dietro, che pareva proprio, che egli volesse tirar un calcio; & nel far cosi fatto moto, faceva brutto vedere à i riguardanti: però farai in questo modo. Fatto che havari il detto Zopetto col destro, & inarborato il sinistro, lo calerai in terra spinato à piombo; & col piè destro, che ti troverai haver di dietro, lo spingerai, facendo un sottopiede; avertendo che la punta d'esso vadi dritto in dietro al calcagno del sinistro, alzando immantinente esso sinistro, il quale calandosi al luogo, doue si trouava prima, si alza di nuovo il destro innanzi: & questo si chiama Passo in aria; talche son due, si come t'hò detto, & non cinque; cioè il secondo fermato in terra; & questo, ch'è alla quarta battuta in aria; & all' ultimo si fà con quello la Cadenza, cioè quel destro, che stà in aria si fà stare in dietro, & il sinistro innanzi. Et nel far detta Cadenza bisogna calar con agilità, cioè il piè sinistro spianto in terra, & col destro in punta, dandogli però gratia, allargando alquanto le ginocchia (41).

Erwähnenswert ist, daß Caroso im Gegensatz zu Arbeau den Ausdruck auch auf dupeltaktige Tänze bezieht. In beiden Quellen ist eine (identische) „Gagliarda di Spagna" angeführt, deren Grundschema auf drei Zweiertakten anstatt zwei Dreiertakten basiert. Solche Tänze span. Provenienz – auch „Gallarda" genannt – gelangten seit dem späten 16. Jh. nach Norditalien (etwa bei G. Montesardo 1606 oder G. M. Trabaci 1615; vgl. Esses 1992, 657, sowie unten, III. (2)).

Ende des 16. Jh. beschreibt Pr. Lutio (Luti, Lutii) die „cinque passi" und weist darauf hin, daß sie „universalmente in tutto di ballare di Gagliarda" seien, bevor er daran die Darstellung von 32 zum Teil komplizierten Variationen der Schrittfolge anschließt:

Opera bellissima (Perugia 1589): Il Passegio semplice detto li cinque passi; il quale si fà universalmente in tutto il ballare di Gagliarda; si comincia col piede, col quale si fà la riverenza nel voler in cominciare, dando una botta in aria col sudetto piede, et una in terra inanti, et un sotto piede fermo con l'altro piede, et col medesimo dare una botta inanti in aria, et la cadenza (10).

C. Negris *Le Gratie d'Amore* (Mailand 1602) liegt ein weitgehend identisches Begriffsverständnis zugrunde, das allerdings in der Folge erweitert wird (zu Caroso, Lutio und Negri siehe auch unten, I. (2)). Er definiert das Schrittmuster der „cinque passi" als vier ‚Hüpfer' mit den Füßen abwechselnd in der Luft und der abschließenden „cadenza":

Trattado secondo, Regola VI: Prima stando in passo con la persona dritta, e le gambe ben distese, co'l piè sinistro quattro dita innanzi al destro, quasi à dritta linea, con la punta del piè un poco in fuora, acciò che le gambe, & le ginocchia stiano ben dritte, fermando la vita sopra il pie destro, si farà un saltetto col pie sinistro, alzando il destro innanzi, poi calando si alza il sinistro, poscia il destro, & co'l sinistro si fà la cadenza delli cinque passi con dargli gratia, allargando alquanto le ginocchia (47).

Obwohl die Darstellungen der Fünfschrittfolge marginale Unterschiede aufweisen, wird doch erkennbar, daß der Ausdruck Galliarde sich bei allen Autoren auf den gleichen Tanztypus bezieht. Dies trifft auch auf die Erläuterungen zur „Gagliarda" in L. Iacobillis *Modi di ballare* zu (Ms. zw. 1615 u. 1620, f. 102 ff.; vgl. Sparti 1995, 27).

Den Aspekt, daß sich der Ausdruck Galliarde auf einen Paartanz bezieht, betont besonders Fr. de Lauze durch die Ausführungen zur Rolle der „Cavaliers" und „Dames" in seiner *Apologie de la Danse* (o. O. [Paris?] 1623, 45 u. 66 f.), der spätesten gedruckten ausführlichen Quelle zur diesbezüglichen Choreographie. Es zeigen sich Parallelen zu Arbeau sowohl in der Erläuterung des Raumwegs als auch in der Differenzierung zwischen Herr und Dame. De Lauze weist wie schon Arbeau dem Herrn den anspruchsvolleren Part zu; die choreographischen Anweisungen für die Dame sind demgegenüber deutlich knapper gehalten. Dies gilt ebenso für die zugrundeliegenden „cinq pas" (Caroso und Negri geben ebenfalls für Damen weniger schwierige „mutanze", Variationen, vor, während Arbeau und Caroso darauf hinweisen, daß Damen weniger hoch springen sollen und häufig eine geringere Zahl von Sprüngen ausführen).

Im Unterschied zu anderen Autoren (ausgenommen Caroso) wendet de Lauze der Armhaltung besondere Aufmerksamkeit zu:

Apres qu'on pourra faire facilement ces cinq pas, il faudra apprendre (& non plustost,) de quelle sorte le mouvement des bras doit accompagner l'action des pieds, c'est qu'en sautant le premier pas il faut ouvrir les bras esgalement chacun de son costé... (45).

Eine ausführlich beschriebene vollwertige „capriole" führt nur der Herr aus. Über die Armhaltung informiert mit F. degli Alessandris *Discorso sopra il Ballo* (Terni 1620) ein nahezu zeitgleich erschienener ital. Druck, der gewisse Parallelen erkennen läßt: Nachdem Alessandri generell das übertriebene Anwenden von Gestik mit den Armen ablehnt und als Sache von „Hanswursten" bezeichnet (200), zitiert er ein umfangreiches Gedicht, das „una Gagliarda in Piantarola" (wohl Carosos *Gagliarda in Piantone*; vgl. *Nobiltà di dame*, loc. cit., 333 ff.) in „ottava rima, & in stile Eroico" beschreibt. Anschließend betont er, daß in diesem Falle Gestik durch Hände und Arme angebracht sei, fordert aber Anmut, womit dem Begriff Galliarde ein zusätzlicher Aspekt hinzugefügt wird:

Questa Gagliarda per esser tutta alterata, e necessario sia agiutata con qualche gesto, e de mani e de braccia mà con gratia, & à tempo, acciò li salti vadino secondo le consonanze del suono (212).

M. Mersenne stützt seine Erläuterungen überwiegend auf Arbeau:

Harmonie universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix et des Chants* II, 23: La *Gaillarde* est vne dance qui a pris son nom de la gaillardise dont on vse en la dançant, & de la liberté

qui permet d'aller de biais, de trauers, & de long par tous les endroits de la sale, tantost terre à terre, & tantost en cabriole, ce qui se fait entre chas & en sauts ronds. Quelques-vns disent qu'elle vient de Rome, de là vient qu'ils l'appellent Romanesque: sa mesure est ternaire, & suit le mouuement du tambour Italien, ou le pied Pyrrichianapeste ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – (165).

Die Anlehnung an Arbeau ist begriffsgeschichtlich insofern von besonderer Relevanz, als über Mersennes Traktat Arbeaus Begriffsverständnis von Galliarde bis in das 18. Jh. tradiert wurde.

Einflußreich ist insbesondere Mersennes Bemerkung, daß manche behaupten, der fragliche Tanz stamme aus Rom, weswegen er auch „Romanesque" genannt werde:

A. Furetière, *Dictionnaire universel* ([Den Haag u. Rotterdam 1690] Rotterdam ³1708), Art. *Gaillarde*: Espèce de danse ancienne qu'on dansoit tantôt terre à terre, & tantôt en cabriolant; tantôt allant le long de la salle, & tantôt à travèrs. On l'appeloit aussi *Romanesque*, à cause qu'elle venoit de Rome (II, o. S.);
BrossardD (Paris [1703] ²1705): *Gagliarda*, veut dire Gaillarde, espece de Danse dont l'Air est presque toûjours en Triple. On la nommoit aussi autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est venuë de Rome, ou d'Italie (29);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Gagliarda*: ...quasi Valiarda, vom lateinischen validus, starck; Gaillarde... ein lustiger, starcker Tantz, dessen Composition fast allezeit in Tripel-Tact gesetzt ist. Hieß ehedessen *Romanesque*, weil er aus Rom seinen Ursprung soll gehabt haben... Eine Art Täntze, da man bald nach der Länge, bald nach der Quere des Gemachs, bald mit Schleiffen der Füsse auf der Erden, bald mit *Cabriolen* tantzet (270 b);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Gaillarde*: Air à trois Tems gais d'une Danse de même nom. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est, dit-on, venue de Rome, ou du moins d'Italie (224);
J. Fr. Christmann, *Elementarbuch d. Tonkunst* I (Speyer 1782): Gaglianda [sic]. Eine lustige Tanzmelodie in ungerader Taktart, und war ehedessen unter dem Namen Romanesque bekannt (273);
Ch. Compan, *Dictionnaire de Danse* (Paris 1787), Art. *Gaillarde*: Espèce de Danse ancienne qu'on dansoit tantôt terre-à-terre, & tantôt en cabriolant; tantôt allant le long de la salle, tantôt à travers. L'air de cette Danse est à trois tems gais. On la nommoit autrefois *Romanesque*, parce qu'elle nous est venue de Rome ou du moins d'Italie (162).

Entgegen dieser Ansicht weisen Romanesque und Galliarde keine gattungsgeschichtliche Abhängigkeit auf und lassen sich auch nicht als synonyme Benennungen belegen. Daß Romanesque bzw. Romanesca einen Spezialfall einer Galliarde bezeichnet, geht aus Erläuterungen in Arbeaus *Orchésographie* (loc. cit.) hervor:

A Orleans quant nous donnions des aulbades, nous avions tousiours sur noz Lutz & Guiterues la gaillarde appelee la Romanesque: Mais ie la trevuois trop frequentee & triviale (f. 52ʳ).

Romanesca benennt im Spätmittelalter und bis weit in das 17. Jh. hinein Stücke, deren Merkmal „charakteristische Intervallfolgen in der Melodie und vor allem typische Sprünge und Intervallketten im Baß" sind (M. Cofini, Art. *Romanesca*, MGG, *Sachteil* d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998, 457, siehe dazu Delli 1957, 4).

Eine ausführliche Choreographie einer „Gallarda" ist enthalten in einem span. Manuskript mit dem Titel *Libro de Danzar* des J. A. Jaque aus dem Jahr 1664. Dort zeigt sich ein weiter gefaßtes Begriffsverständnis, denn das Fünfschritt-Muster fehlt ebenso wie „Mudanze", wie sie „Pabana", „Folias" und „Billano" in dieser Sammlung aufweisen. Die Ähnlichkeiten zu Galliarde in franz. und ital. Quellen des 17. Jh. bestehen lediglich ganz allgemein in „Hüpfschritten" und „Sprüngen nach allen Richtungen" („sacudido y Salto a un lado con el derecho", „Campanela Sacudido y passo adelante con el Izquierdo" etc.; zur Transkription vgl. J. Subirá, AM V, 1950, 193 f.).

Die Tanztraktate des 16. und frühen 17. Jh. vermitteln trotz Unterschieden in Details und vereinzelter abweichender Quellen ein recht einheitliches Bild dessen, was allgemein unter dem Ausdruck Galliarde verstanden wurde: zwei Dreiertakte bilden die Basis, auf die ersten vier Schläge kommt je ein Schritt, vorzugsweise gehüpft, mit dem Gewicht alternierend links und rechts, auf den fünften eine Kapriole und auf den sechsten die Schlußstellung (dies gilt insbesondere für Arbeau, *op. cit.*; in einigen ital. Quellen wird der Sprung schon auf der vierten Note gesetzt). Die fünf Bodenberührungen sind der Grund dafür, von einem Fünfschritt-Tanz zu sprechen. Variationen erfolgen durch die unterschiedliche Ausführung der Schritte und Bodenwege, sie wurden zumeist improvisiert oder als ‚mutanze' oder ‚passeggi' in den Traktaten beschrieben. Eng verwandt mit der Galliarde und terminologisch nicht immer klar abgrenzbar ist der Tordiglione genannte Tanz: Bei ansonster identischer Choreographie sind die Schritte (passi in aria) und Kapriolen weniger hoch. Auch wenn die Bestimmung der inhaltlichen Gemeinsamkeiten von Galliarde eindeutig und problemlos zu sein scheint, ergeben sich doch verschiedene Nuancierungen. Die zit. Erläuterungen der ‚cinq pas' lassen auf einen zumeist leicht auszuführenden Tanz von Paaren schließen, der für gesellschaftliche Anlässe gut geeignet gewesen sein muß. Dieses Fünfschritt-Schema war aber oft auch der Ausgangspunkt für äußerst schwierige und spektakuläre Tänze mit Schaucharakter; insbesondere die Sprünge konnten zur Erzielung erotischer Wirkungen dienen. Die Verbindungslinien des Begriffs zu den Merkmalen der Zurschaustellung und des Erotischen lassen sich mehrfach nachweisen.

(2) Galliarde wird auch als Ausdruck für einen virtuosen Schautanz verwendet, der meist von Männern solistisch und nur gelegentlich auch von Paaren ausgeführt wurde. Schon in einer frühen Beschrei-

bung einer „galharda“ durch A. de Arena in makkaronischer Sprache, einer individuellen Mischung aus Latein und Französisch, wird auf die physische Herausforderung hingewiesen:

Ad suos Compagnones studiantes (o. O. [Avignon?] 1529): Sed noua nunc venit gentissima dansa galharda / corpora que semper nostra susare facit [die uns zum Schwitzen bringt] / Affanare facit nimium nos illa ribalda [die uns nach Luft schnappen läßt] / rumpere mecambas nam facit ipsa meas [die meine Beine schmerzen läßt] / Rideo sed tantum quod nescio dicere quantum / cum video gentes sic remenare pedes / nam semblant Gallos qui se batendo pelicant / cattos et monynas cum grafinare volunt / Tombare in terram semper dansando videntur / cum faciunt corpus sic violare suum / Quando voles ergo dansam balare galhardam / non te merfundas gente falete precor... (ed. Guthrie/Rimmer/Zorzi, *Rules of Dancing: Antonius Arena*, Dance Research IV, 1986, 40);

Sehr früh wird der in Rede stehende Tanz als athletische Herausforderung beschrieben, etwa in der wohl ersten Erwähnung des Wortes in einer engl. Quelle:

Th. Elyot, *The castel of helth* (London 1534): Vehement exercise is compounde of violent exercise and swifte when they ar joyned togither at one tyme, as dansyng of galyardes (zit. nach: L. Horst, *Pre-Classic Dance Forms*, New York 1937, 19).

Wenn B. Sastrow von einer „Algarde“ auf dem Augsburger Reichstag 1548 berichtet, die von Spaniern beiderlei Geschlechts mit „gewaltige Sprunge“ getanzt wurde, so ist mit großer Wahrscheinlichkeit damit eine Galliarde gemeint (vgl. Sachs 1933, 240 f., Anm. 8):

Herkommen, Geburt u. Lauff eines gantzen Lebens (2. Hälfte 16. Jh.): Ich habe auf den Abent... ein Tantz gesehen, das ein Spannischer Herr, so ein lang Kleit bis auf die Erde, unnd umbher zu, das man von den Fussen nicht woll etwas sehen konnte, ahn hatte, ein Frawlin auffzug, unnd mit derselben ein Algarde oder Passionesa (wie sies nennen, ich vorstehes nicht) dantzete; er thete ab unnd zu gewaltige Sprunge, sie auch; wuste ime von allen Seiten zu begegnen, das es mit Lust anzusehen war; unnd wen dan der Dantz zu Ende, fing ein ander Par ein welschen Dantz ahn (ed. Mohnike, Greifswald 1824, II, 84 f.).

Als „hitzigen“ Tanz beschreibt R. Corso im *Dialogo del Ballo* (Venedig 1555) eine „gagliarda“:

...nel principio del ballo si fà il passamezo, che è una volta piacevole, & meza tra il temperato, e il fervente. Poi si entra nel caldo del saltare alla gagliarda (f. 7').

L. Compasso (*Ballo della Gagliarda*, Florenz 1560, o. S.) nennt die Ausführung solcher Tänze in der Widmung an Fr. Medici ein Mittel, den Körper beweglich zu halten und für Waffenspiele gerüstet zu sein. In England beschreibt B. Riche, *Eight novels* (o. O. 1581, NA London 1846) „galliardes“, die unvergleichlich schwieriger zu tanzen seien als simple „sinquepace“:

Our galliardes are so curious, that thei are not for my daunsying, for thei are so full of trickes and tournes, that he whiche hath no more but the plaine sinquepace, is no better accoumpted of then a verie bongler (10).

W. Shakespeare bezieht sich auf diesen Aspekt in *Twelfth Night* I, 3 (1601/02), wenn er Sir Toby zu Sir Andrew sagen läßt: „I did thinke by the excellent constitution of thy legge, it was form'd under a starre of a Galliard“ (ed. Osborne, Hertfordshire 1995, 45). Queen Elizabeth soll im 16. Jh. den Tanz von Galliarden als Morgengymnastik praktiziert haben (P. Reyher, *Les Masques anglais*, Paris 1909, 439 u. 450).

Die Abgrenzung zu dem oben, I. (1), angesprochenen Begriffsverständnis bleibt aber unscharf, da der Schwierigkeitsgrad solcher Tänze sehr viele Abstufungen haben konnte. Beispiele für die Verwendung von Galliarde sowohl als Paartanz als auch als virtuoser Schautanz bieten F. Carosos *Il Ballarino* (Venedig 1581) und *Nobiltà di dame* (Venedig 1600).

Variationen, die nur noch von sehr geübten Tänzern ausgeführt werden konnten, dominieren erstmals in Pr. Lutios *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite, et passeggi di gagliarda...* (Perugia 1589), ohne daß er diese aber von den einfacheren gesondert abhandelt oder begrifflich differenziert.

Um 1600 bieten die Veröffentlichungen von L. Lupi, *Mutanze di Gagliarda...* (Palermo 1600) bzw. die erweiterte Ausgabe *Libro di Gagliarda...* (Palermo 1607), insbesondere aber C. Negris *Le gratie d'amore* (Mailand 1602) Beispiele für den Typus der virtuosen Galliarde bzw. Gagliarda. Im zweiten der insgesamt drei Teile erläutert Negri in 55 *Regole* Variationen für einen (männlichen) Solotänzer. Bezeichnend für die Konnotation des Ausdrucks Galliarde mit diffizilen, schwierig auszuführenden Sprüngen ist die „Tavola delli salti del fiocco“, enthalten im *Tratado secondo, Regola* 18, „Delli cinque passi contratempo con due saltini à piedi pari“:

Tredici sono li salti del fiocco, che si fanno in un tempo della gagliarda. / Primo salto dritto con la scorsa à modo d'una capriola sopra un piede. / Salto volto al detto con la schena, con uno saltino inanti. / Salto stando à man sinistra del detto con un passo. / Salto con un sbalzo stando alla sinistra d'esso fiocco. / Salto con un passo, & un saltino in volta, con finirlo à piè pari. / Salti con la faccia volta al detto con un saltino in volta levandosi à piè pari... / Salti due con la schiena rivolta al detto, co'l piede sinistro alto indietro, uno col piede destro indietro, l'altro co'l detto piede girato in volta... (63).

In Italien waren Gagliarde häufig Bestandteile von Balletti; dann wurde das Schrittrepertoire erheblich erweitert, so daß oft ohne die Betitelung die Zuordnung zu diesem Tanztypus schwer möglich wäre (vgl. Sparti 1995, 9; Lutz 1995, 994, spricht in diesem Zusammenhang von „durchchoreographierten“ Galliarden). Durch diese Erweiterung des Begriffes fanden Galliarde genannte Tänze auch in Bühnenwerke Eingang (vgl. für Italien Sparti 1995, 10; für Frankreich Fr. Lesure, *Le Recueil de Ballets de Michel Henry*, in: *Les Fêtes de la Renaissance* I, Paris 1956, 205

ff.; M. Ellis, *Inventory of the Dances of Jean-Baptiste Lully*, in: Recherches sur la musique frç. classique IX, 1969, 21 ff.; für England M. Lefkowitz, *Trois Masques à la Cour de Charles Ier d'Angleterre*, Paris 1970, 19 f., sowie J. E. Knowlton, *Some Dances of the Stuart masque identified and analysed*, Diss. Indiana Univ. 1966).

(3) Fallweise wurde mit dem Ausdruck Galliarde ein EROTISCHER WERBETANZ angesprochen. Th. Arbeau geht in seiner *Orchésographie* (Langres 1588) auf „La Volte", die er „une espece de gaillarde" nennt (f. 63r), näher ein und hebt den engen Körperkontakt der Tanzpartner hervor:

Quand vouldrez torner, laissés libre la main gaulche de la damoiselle, & gettés vostre bras gaulche sur son dos, en la prenant & serrát de vostre main gaulche par le faulx du corps au dessus de sa hanche droicte, & en mesme instant getterez vostre main droicte au dessoubz de son busq pour l'ayder à saulter quand la pousserez devant vous avec vostre cuisse gaulche. Elle de sa part, mettra sa main droicte sur vostre dos ou sur vostre collet, & mettra sa main gaulche sur sa cuisse pour tenir ferme sa cotte ou sa robbe, affin que cueillant le vent, elle ne monstre sa chemise ou sa cuisse nue: Ce fait vous ferez par ensemble les tours de la volte, comme cy dessus a esté dit (f. 64r).

Am Ende der Beschreibung stellt Arbeau gar in Frage, ob Ehre und Gesundheit junger Mädchen durch diesen Tanz gewährleistet seien.
Wenige Jahre später berichtet Johann von Münster in seiner Streitschrift gegen den Tanz von dem franz. „*gaillard*" und „*La volte*":

Ein Gottseliger Tract. von d. ungottseligen Tantz ([Herborn 1594] Hanau [2]1602): Wie fleissig auch die Frantzosen die fünff *passus* lernen, und ihren *gaillard* darnach zu richten, ihre füsse und beine bißweilen hierher, bißweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener seyten, in die höhe und widerumb herunter mit besonderer geradigkeit zu lencken und die *capriolen* dazwissen zu mengen, auffs höchste sich bemühen: dasselb ist auch jetzt mehr leuten in Teutschand bekant, als es gut ist. Dann nunmehr fast ein jeder in Teutschland den *gaillard* tantzen wil... Insonderheit aber ist unter ihnen ein unfletiger Tantz, *La volte* geheissen, welcher den namen hat von dem Frantzösischen wort, *Voltiger, id est, volitare in gyrum*, das ist, in einen wirbel herumb fliegen.
In diesem Tantz nimpt der täntzer mit einem sprung der jungkfraw (die auch mit einem hohen sprung, auß anleytung der Music, heran komt) wahr, und greiffet sie an einem ungebürlichen ort da sie etwas von holtze oder anderer materien hat machen lassen, und wirft die jungkfraw selbst, und sich mit ir, etlich vil mal sehr künstlich und hoch uber die erden herumb, also auch, daß der zuseher bißweilen meynen sol, daß der täntzer mit der täntzerinnen nicht wider zur erden komen könne, sie haben dann beyde ihre hälse und beine zubrochen (261 f.).

Der letzte Absatz verdeutlicht, daß mit Galliarde nicht nur ein erotischer, sondern zugleich auch ein Schautanz angesprochen wird (siehe oben, I. (2)), denn dem Zuschauer soll gezielt ein bestimmter Eindruck vermittelt werden („daß der zuseher bißweilen meynen soll"). Aus dem seit Arbeau immer wieder berichteten Umstand, daß der männliche Partner dominant ist (siehe oben, I. (1); vgl. auch etwa Münsters oben zit. Formulierung „und wirft die jungkfraw selbst, und sich mit ir"), läßt sich die Werbefunktion ableiten (Sutton 1998, 108, spricht von einer „‚solo-with-accompaniment' form"; vgl. auch Dolmetsch 1949, 102).
Im 17. Jh. ist Anstößigkeit ein häufig vermerktes Merkmal in Ausführungen zu Galliarde bzw. Volte. G. Bouchets Erläuterungen versammeln die Vorwürfe, die in der moralistischen Tanzliteratur nahezu Allgemeingut waren:

Des Sérées (Rouen 1615): ...les danses des Sorciers & Sorcieres, rendent les hommes furieux, & font avorter les femmes: comme on peut dire, & à bon droit, que la volte... que les Sorciers ont amenez d'Italie en France, outre les mouvemens insolens & impudiques, ont cela de malheur, qu'une infinité d'homicides & avortemens adviennent, faisans mourir & tuans ceux ce qui ne sont point enuie. Qui est une chose... des plus considerables en une Republique, & qu'on devroit defendre le plus rigoureusement (f. 118r f.).

J. Praetorius' Klage über die „Gaillartische Volta" ist ähnlich formuliert. Ebenso sind Ähnlichkeiten mit Münsters oben zit. Ausführungen feststellbar, insbesondere was die Berührung von ungebührlichen, bzw. „schamigen" Körperteilen anlangt:

Blockes-Berges Verrichtung (Lpz. 1669): Von der neuen Gaillartischen *Volta*, da man einander im Welschen Tantz an schamigen Orten fasset, und wie ein getriebener Topff herumber haspelt und wirbelt, und durch die Zauberer aus Italien in Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wol sagen, daß zu dem daß solcher Wirbel-Tantz voller schändlicher unflätiger Geberden, und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auff ihn trage, daß unzehlig viel Mord und Mißgeburten darauß entstehen. Welches warlich bey einer wolbestelten Policey ist warzunehmen, und auffs allerscharffeste zu verbieten (329).

Auch ohne moralisierenden Unterton wird vereinzelt auf den erotischen Bedeutungsaspekt hingewiesen. So versteht Th. Morley die ital. Galliarde als instrumental nicht begleitetes Tanzlied von als Männer verkleideten Kurtisanen:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): The Italians make their galliardes (which they tearme *saltarelli*) plaine, and frame ditties to them, which in their *mascaradoes* they sing and daunce, and many times without any instruments at all, but in steed of instrumentes they haue Curtisans disguised in mens apparell, who sing and daunce to their owne songes (181).

M. Praetorius orientiert sich offenkundig an Morley:

Syntagma Mus. III (Wolfenbüttel 1619): Die Italiäner nennens [sc. die Galliarda] in gemein *Saltarelli*, do bißweilen *amorosische* Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in *Mascaraden* selbst singen, und zugleich tantzen, ob gleich keine *Instrumenta* darbey vorhanden (26 [recte 24]).

Morley und an ihn anschließend Praetorius weisen darauf hin, daß in Italien die Galliarde Saltarello genannt wird. Auch wenn sich diese Aussage nur

vereinzelt belegen läßt, sind die Ähnlichkeiten zwischen beiden Tänzen groß, so daß eine Zuordnung ohne Betitelung schwierig ist. In beiden Fällen handelt es sich um tripeltaktige Springtänze mit oft virtuosem oder erotischem Charakter.
In höfischem Rahmen, etwa am franz. Königshof, zählte die Volte ebenfalls zu den erotischen Tänzen:

P. de Bourdeille, Seigneur de Brantôme, *Les Dames galantes* (posthum Leiden 1666): ...mais d'ordinaire, entre nous autres courtisans, nous jettions nos yeux sur les pieds et jambes des dames qui les representoyent, et prenions par dessus tous tres-grand plaisir leur voir porter leurs jambes si gentiment, et demener et fretiller leurs pieds si affettement que rien plus: car leurs cottes et robes estoyent bien plus courtes que de l'ordinaire, mais non pourtant si bien à la nimphale, ny si hautes comme il le falloit et qu'on eust desiré. Neantmoins nos yeux s'y baissoyent un peu, et mesmes quand on dansoit la volte, qui, en faisant volleter la robbe, monstroit tousjours quelque chose agreable à la veue, dont j'en ay veu plusieurs s'y perdre et s'en ravir entre eux-mesmes (ed. Rat, Paris 1947, 200 f.).

II. Mit nur schwachem Bezug zur Tanzbezeichnung Galliarde des 16. und 17. Jh. (vgl. dazu Sparti 1995, 13) benennt der Ausdruck Pas de Gaillarde im 18. Jh. einzelne Tanzschritte oder Schrittfolgen des choreographischen Repertoires. Tänze, in denen dieses Schrittmuster eine dominante Rolle spielt, wurden aus diesem Grund vereinzelt Gaillarde bzw. Gagliarda betitelt. Ein als „Pas de Gaillarde" gekennzeichnetes Schrittmuster findet sich erstmals in R. A. Feuillets *Chorégraphie* (Paris 1700) in Tanznotenschrift in vier Versionen ohne weitere Erläuterungen. Es handelt sich hierbei um einen ‚Pas composé' aus zwei Grundschritten, einem gesprungenen ‚Pas assemblé' und einem ‚Pas marché' (Gleitschritt), entweder seitwärts oder mit einer Drehung. G. Taubert übernimmt die vier Notate („*Gaillarden-Pas*, wie er zu machen") in seinen *Rechtschaffenen Tantzmeister* (Lpz. 1717, 757).
P. Rameau führt im *Abrégé de la nouvelle Méthode dans l'Art d'écrire ou de tracer toutes Sortes de Danses de Ville* (Paris 1725, I, 59 f.) aus, der „pas de Gaillarde" sei zusammengesetzt „d'un Assemblé, d'un Pas tombé, & d'un Demi-Jetté". Ausführlicher geht Rameau in einer weiteren Abh. auf den „pas de Gaillarde" ein:

Le Maître à danser (Paris 1725): ...ainsi le pas de Gaillarde est composé d'un assemblé, un pas marché & d'un pas tombé; ce qui fait toute sa construction, & même il est repeté plusieurs fois dans la danse qui en porte le nom, ce qui me fait croire que c'est la seule raison qui lui a donné le nom de pas de Gaillarde.
Enfin quoiqu'il en soit, ce pas est très gracieux, & ce n'est pas sans raison, que l'on en conserve encore l'usage, & même il est dans plusieurs danses de Ville; ce pas se fait en avant, & de côté, aprochant de la même maniere (144 f.).

Es fällt auf, daß Rameau dem Ausdruck in beiden (im selben Jahr erschienenen) Schriften verschiedene Schritte zuordnet. Offenkundig steckt die Bezeichnung Pas de Gaillarde lediglich einen Rahmen ab, innerhalb dessen verschiedene Ausführungen zugelassen sind, wobei allerdings jeweils als wesentlicher Bestandteil wie auch schon bei Feuillet ein Sprung angegeben wird (zur genauen choreographischen Ausführung bei Feuillet und Rameau vgl. Hilton 1981, 233 ff.).
Bemerkenswert ist die Vermutung Rameaus, die Schrittfolge trage ihren Namen nach einem entsprechend genannten Tanz, da er dort besonders häufig vorkomme. Tatsächlich weist das Repertoire des 18. Jh. einige wenige Tänze mit dieser Bezeichnung auf, die dupeltaktig sind und keine Verbindungslinien zu den als „Galliarde" bekannten Tänzen des 16. und 17. Jh. haben (zu den vier bislang nachgewiesenen Titeln vgl. M. Ellis Little u. C. Marsh, *La Danse noble: An Inventory of Dances and Sources*, New York 1992, Nr. 4840, 6340, 7540a und 8320, sowie Fr. Lancelot, *La belle Danse*, Paris 1996, 358 u. 362). P. Minguet e Yrol, *Arte de danzar à la franzesca* (Madrid 1758), gibt nur die Aussagen Rameaus verkürzt wieder.
Schwierig zu interpretieren ist K. Tomlinsons Begriffsverständnis von „*Galliard* Step" (*The Art of Dancing explained*, London 1753), doch bezeichnet auch dieser Ausdruck eine zusammengesetzte Schrittfolge mit einem Sprung. Der erste Teil des „*Galliard* Step" ist ein „*Close*" („What we call a *Close* in *Dancing* is, when, the Weight being on one Foot, we sink, and in the Rise *jump* or *close*", 37), der zweite ein Schreitschritt; ausgeführt werden kann die Schrittfolge nach allen Richtungen und mit Drehungen („I shall describe the most usual of these Ways, which are as follow *viz.* forwards, backwards, sideways to the right or left, and also in turning a quarter Turn, half Turn, etc.", 48). Zumindest in seinen Grundzügen ist der „*Galliard* Step" bei Tomlinson wohl mit dem „Pas de Gaillarde" Rameaus identisch:

Now, as to the Method of performing the *Galliard* Step which... is compounded of a *Close* and [a] plain straight Step or Walk, I shall begin with the right Foot advancing forwards, in the following Manner, *viz.* the Weight of the Body is upon the left Foot in the third Position and the right disengaged behind (a); from whence you sink and give an upright Spring upon the left Foot, closing the right or hindmost Foot equal to it directly the same Way as has been described in the *Close* from one Foot to both, except with this Difference that, as I have said, the before mentioned lights on both Feet, but this comes down only upon one, namely the left; and it varies from the aforesaid, the right Foot being in the first Position, joined even with the left, and at Liberty to perform the following plain straight Step (b), which together with the foregoing *Close* compleats the *Galliard Step* (49).

In zwei ital. Quellen ist der „Passo di Gagliarda" ebenso vage wie bei Tomlinson beschrieben, doch dürfte letztlich der Pas de Gaillarde im Sinne Rameaus gemeint sein. Auch hier spielt ein Sprung eine wichtige Rolle:

G. Dufort, *Trattato del Ballo nobile* (Neapel 1728): *Del Passo di Gagliarda.* Cominciasi questo passo dall'uno, o dall'altro piede sopra la terza, quarta, e quinta positura, e si termina sulla seconda. E'composto d'un passo Unito alla prima positura, e d'un altro passo Naturale alla seconda. Perlaqualcosa è superfluo di recarne altro esemplo, potendosi osservare quello, che s'è addotto nel capitolo precedente, a cui è da aggiugnere un solo passo Naturale fatto dallato alla seconda positura da quel medesimo piede, con cui sarà per fare l'unione del detto passo. Onde il passo di Gagliarda viene a contenere tre movimenti, cioè il piegato, ed il rialzato saltando con un piede, e cadendo sopra amenduni del passo Unito, ed il movimento andante del passo Naturale. Vale un tempo la cui battuta si trova sul secondo movimento, cioè sulla cascata del rialzato. E si descrive in questa maniera (76 f.);
G. Magri, *Trattato teorico-prattico di Ballo* (Neapel 1779): *Del Passo di Gagliarda,* Pas de Gagliarde... Per farlo, si metterà per esempio co'l dritto dietro al sinistro in una delle tre posizioni, con escluderne la prima, e la seconda. Piegansi le ginocchia, e nel distendere, si rileva su la punta del sinistro piede, staccando il destro alla seconda in aria, e nel posare la pianta a terra del sinistro si manda giù il dritto alla prima positura, il quale poi si porta in seconda: indi strisciandolo per terra, conducesi il manco in quinta dietro, e dopo l'altro si alzerà in quarta in aria, riportandolo poscia alla quinta avanti. Questo passo se si fa in grande, quel salto, che si è detto di farsi su'l collo del piede, ciocche vale il rilevarsi su la punta del manco, e il posar di questo la pianta, quando l'altro si manda giù, fassi con detto salto pigliando terreno da lato.
I suoi movimenti sono cinque. Il primo è il piegato, il disteso rilevato il secondo con la tornato in prima, il terzo l'andante, lo sdrucciolato il quarto, ed quinto lo staccato (71 f.).

Der Pas de Gaillarde wird also in franz., ital. und engl. Quellen des 18. Jh. zwar nicht gleichlautend beschrieben, und auch ist keine der Quellen deutlich und vollständig genug für eine detaillierte, lückenlose und unumstrittene Rekonstruktion, doch verweisen die Ausdrücke Pas de Gaillarde, Passo di Gagliarda und Galliard Step übereinstimmend auf die Merkmale der Zusammensetzung aus zwei bis vier Schritten, auf das Vorkommen von mindestens je einem Sprung- und Schreitschritt und auf die Tatsache, daß sämtliche Schritte zum Standardrepertoire der Abhandlungen des 18. Jh. gehören; nach Feuillet, Rameau und Tomlinson kann er vorwärts und seitwärts ausgeführt werden, nach Tomlinson auch rückwärts, nach Tomlinson und Feuillet auch mit einer Drehung. Im Art. *Gaillarde* des RousseauD (Paris 1768) wird darauf hingewiesen, daß der Tanz dieses Namens (vgl. oben, I. (1)–(3)) im Unterschied zum „*Pas de Gaillarde*" schon seit langem außer Gebrauch sei:

Cette Danse est hors d'usage depuis long-tems. Il en est resté seulement un Pas appellé, *Pas de Gaillarde* (224).

III. Der Ausdruck Galliarde wird, wie auch im Falle anderer Tanzbezeichnungen, als Benennung für die Musik zum gleichnamigen Tanz und stilisierte Tanzmusik verwendet.

(1) Im 16. und 17. Jh. werden außerhalb Spaniens zumeist Tanzstücke im Tripeltakt Galliarde bzw. Gaillarde genannt. Die bislang frühesten nachgewiesenen Musikstücke mit dieser Überschrift sind enthalten in den in Paris erschienenen Drucken *Dixhuit Basses Dances* (1529), *Six Gaillardes et six Pavanes* (1529/30) und *Quatorze Gaillardes neuf Pavennes* (1531) von P. Attaignant. Gemeinsam ist den entsprechenden Kompositionen der 6/4-Takt, womit die Taktlänge den oben, I. (1), erwähnten ‚cinq pas' entspricht. Ungefähr die Hälfte von ihnen ist auftaktig, ein Auftakt im Wert eines Viertels überwiegt, doch kommen auch Auftakte von zwei oder drei Viertel vor. Konstitutive mus. Spezifika, wodurch sich die Galliarden von allen anderen tripeltaktigen Tänzen dieser Zeit unterscheiden und womit ein sachliches Motiv für die Benennung vorläge, sind keine vorhanden. In der genannten Sammlung von 1531 findet sich eine „Gaillarde sur la Pavane", es ist dies der bislang früheste bekannte Beleg für die Gaillarde als Nachtanz zur Pavane. Auf die Komplementarität der Termini Pavane und Galliarde geht als einer der wenigen Theoretiker Th. Morley ein:

A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke (London 1597): After euery pauan we vsually set a galliard (that is, a kind of musicke made out of the other) causing it go by a measure, which the learned cal *trochaicam rationem,* consisting of a long and short stroke sucessiuelie, for as the foote *trochæus* consisteth of one sillable of two times, and another of one time, so is the first of these two strokes double to the latter: the first beeing in time of a semibrefe, and the latter of a minime. This is a lighter and more stirring kinde of dauncing then the pauane consisting of the same number of straines, and looke howe manie foures of semibreues, you put in the straine of your pauan, so many times sixe minimes must you put in the straine of your galliard (181).

Das Fehlen konstitutiver mus. Merkmale führte dazu, daß inhaltliche Erläuterungen des mus. Ausdrucks Galliarde bzw. Gaillard meist kurz, unverbindlich und redundant sind. Besonders deutlich wird dies bei M. Mersenne, der sich explizit mangels eindeutiger mus. Merkmale mit einem Notenbeispiel behilft. Bezeichnend ist auch die Tatsache, daß er in der Beschreibung Schritte und Taktart verwechselt („trois pas et cinq mesures"; sachlich korrekt wäre „cinq pas et trois mesures", oder korrekter „mesures à trois temps"):

Harmonie Universelle (Paris 1636), *Traitez de la Voix et des Chants* II, 23: Elle [sc. la „*Gaillarde*"] a ordinairement trois pas & cinq mesures. Son Exemple est du dixiesme Mode. Mais parce que le discours ne suffit pas pour donner la parfaite intelligence de ces especes de dances, si l'on n'en void la Pratique, i'en mets icy des Exemples; quoy qu'il faille remarquer que l'on peut accomoder d'autres mouuemens que les precedens aux Exemples qui suiuent (165).

Auch andere zeitgenössische Quellen veranschaulichen diese Problematik einer nicht ausreichenden inhaltlichen Bestimmung:

Chr. Simpson, *A Compendium of Pract. Musick* (London [1665 unter d. Titel *The Principles of Pract. Musick*] [3]1678) IV, 15: If your *Pavan* (or what else) be of three Strains; the first Strain may end in the Key of the Composition, as the last doth; but the middle Strain must always end in the Key of a middle Close. Sometimes the first Strain does end in a middle Close; and then the middle Strain must end in some other middle Close; for two Strains following immediately one another, ought not end in the same Key... (116);
Next in course after a *Pavan* follows a *Galiard*, consisting sometimes of two, and sometimes of three Strains. Concerning their Endings, I refer you what was said of a *Pavan*. This (according to its name) is of a lofty and frolick movement. The measure of it, always a *Tripla*, of three *Minims* to a Time (117).

Wie diffus der Begriff galliard im England dieser Zeit war, zeigt die etwa zeitgleiche Äußerung von Th. Mace. Während Simpson diesen Tanz als „lofty and frolick" beschreibt, nennt ihn Mace „*Grave, and Sober*":

Musick's Monument (London 1676): *Galliards*, are *Lessons* of 2 or 3 *Strains*, but are perform'd in a *Slow, and Large Triple-Time*; and (commonly) *Grave, and Sober* (130).

J. Talbot hingegen scheint Simpsons Text als Vorlage für unveröffentlichte Aufzeichnungen um 1690 verwendet zu haben:

Galiard so called from Gallia or France, where it was first used, a lofty Frolic Movement suitable to the gay temper of the Nation, is properly set in a pretty brisk Triple (zit. nach: R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, London 1963, 331).

Der letzte bislang nachgewiesene Musikdruck, in dem der Titel „Gagliarda" verwendet wird, ist S. Mazzellas *Balli, correnti, gighe, sarabande, gavotte, brande, e gagliarde...* für Violine und Bratsche oder Cembalo (Rom 1689). Dennoch wird auch im 18. Jh. gelegentlich in Nachschlagewerken das Stichwort Galliarde in unterschiedlichen Schreibweisen berücksichtigt. Begrifflich kommen naheliegenderweise keine neuen Aspekte hinzu, die Formulierungen aus dem 17. Jh. werden sinngemäß weiter tradiert (vgl. die Zitate oben, I. (1) im Kontext mit Mersenne und ‚Romanesque'):

G. Taubert, *Rechtschaffener Tantzmeister* (Lpz. 1717): So erhellet auch, daß die *Galliarde, Italicè Gagliarda, Gallicè Gaillard*, welche hiebevor ein bey den Italiänern und Römern sehr gebräuchlicher Tantz gewesen ist, und so viel, als bey den Lateinern das Wort *Fortitudo* bedeutet, ein rechter frölicher, starcker und geschwinder Tantz gewesen seyn müsse (369);
Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II (Lpz. [1706] [2]1721, hg. von J. Mattheson): *Gagliarda*, oder *Gaillarde* (nicht *Galliarde*). Das erste ist Italiänisch, das andere Französisch. Es heist alles beydes aber gleich viel, nemlich ein lustiger, frölicher Tantz (97);
D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789): Die *Gaillarde* (*Gagliarda*) hat einen fast ausgelassen lustigen Charakter; daher muß die Bewegung dieses, gewöhnlich in einem Tripeltakte gesetzten, Tonstückes sehr lebhaft genommen werden (400).

Zur fallweisen begrifflichen und terminologischen Unschärfe trug zudem der Umstand bei, daß auch der Tripeltakt nicht immer gegeben war.

(2) Es konnten auch Tanzstücke im Dupeltakt mit dem Titel Galliarde bezeichnet werden. Auf diesen Aspekt weist M. Praetorius bereits Anfang des 17. Jh. hin, indem er betont, daß „der *Galliard ad tactum in æqualem, & Trochaicum mensurirt*" werden könne (*Syntagma Mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 26 [recte 24]). Allerdings bleibt der Dupeltakt für Galliarden im 17. Jh. ein Ausnahmefall; möglicherweise kannte Praetorius die oben, I. (1), erwähnte dupeltaktige „Gagliarda di Spagna" von F. Caroso. Die span. Gallarda ist generell dupeltaktig; G. Sanz führt sie in seiner *Instrucción de Música sobre la Guitarra española* sogar als Musterbeispiel an für den „Compassillo" genannten 4/4-Takt (Saragossa 1674, f. 13; vgl. Esses 1992, 656). J. H. Schmelzer belegt Stücke im Tripel- und im Dupeltakt mit der Bezeichnung Galliarde (P. Nettl, *Die Wiener Tanzkompos. in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh.*, StMw VIII, 1921, 85); bei A. A. Schmelzer ist die Dupeltaktigkeit die Regel (E. Wellesz, *Die Ballett-Suiten von Johann Heinrich u. Anton Andreas Schmelzer*, Wien 1914, 15).
Tänze mit dem Titel Gaillarde sind nur vereinzelt im 18. Jh. belegt und mit dem oben, II., angesprochenen Pas de Gaillarde in Zusammenhang zu bringen. Sie sind mit dem gleichnamigen Tanz des 16. und 17. Jh. nicht verwandt und ausnahmslos dupeltaktig. Auf letzteres weist bereits R. A. Feuillet in seiner *Chorégraphie* (Paris 1700) hin:

La Mesure à deux temps, comprend les Airs de Gavotte, Gaillarde, Bourée, Rigaudon, Gigue, Canarie &c. (87).

Die Melodien zu den oben, in Abschn. II. genannten vier Tänzen entsprechen dieser Aussage; doch auch andere Quellen lassen keinen Zweifel daran, daß im 18. Jh. „Galliarden" bzw. „Gaillardes" als genuin dupeltaktig angesehen wurden. K. Tomlinson schreibt von den „*Galliards*" als „Tunes of common Time" (*The Art of Dancing explained*, London 1735, 52); in M. Corettes *L'Ecole d'Orphée* (Paris 1738, 4) wird die „Gaillarde" zusammen mit Rigaudons, Bourées, Gavottes, Branles, Villageoises und Cotillons dem Zweiertakt zugerechnet. Noch 1779 betont G. Magri in seinem in Neapel erschienenen *Trattato teorico-prattico di Ballo* anläßlich der Erklärung des „Passo di Gagliarda": „Questi balletti erano allegri, ed usati per lo più ne' tempi binarj".

(3) Vereinzelt wurden Wendungen wie ‚galliardement', ‚gaillardement' und ‚gagliardo' im 16. und 17. Jh. im Sinne einer Vortragsanweisung verwendet. G. Zarlino schreibt in *Le Istitutione Harmoniche* IV, 32 (Venedig 1558) von „la materia contenuta nella Oratione; se sarà allegra, si dè procedere con

mouimenti gagliardi, & veloci" (340; siehe dazu I. Herrmann-Bengen, *Tempobezeichnungen. Ursprung, Wandel im 17. u. 18. Jh.*, Tutzing 1959, 35; sie nennt „Überschriften wie Cattacchio *gagliarda*, Gamba *gagliarda*, Tu te parti *gagliarda*, La canella *gagliarda*, Lodesana *gagliarda*", 79, Anm. 3). Offenkundig bezeichneten bis weit in das 17. Jh. Wörter wie gay, allegro und gagliardo Ähnliches. Der Sprachgelehrte C. Stieler äußerte sich über die „Galliard" so:

Der teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs (Nürnberg 1691): Gall... *Einen großen Gall thun*, exclamare, elatissime clamare, tollere vocem (596 b f.);
Galliard... est genus cantionis ad saltum compositæ... (597 a);

„Gagliard" wird beispielsweise als Vortragsanweisung verwendet in G. Bleyers *Lustmusik* (Lpz. 1670), „gaillarde" in G. Muffats *Florilegium secundum* (Passau 1698). Im BrossardD (Paris [1703] ²1705) wird in der *Table alphabetique* unter dem Stichwort *Gaillardement, Gayement, Legerement* auf die Artikel „*LEGGIADRO, ALLEGRO, SUEGLIATO* &c." verwiesen (264). Die den Gigues nahestehenden Stücke in Fr. Couperins *Pièces de Clavecin – Le drôle de corps* (livre 3, Paris 1722) und *La bouffonne* (livre 4, Paris 1730) – sind „gaillardement" zu spielen. Relevant ist in diesem Zusammenhang eine Feststellung von S. R. Behr:

Maître de Danse, oder Wohlgegründete Tantzkunst (Lpz. ³1709): Die *Gaillarde*, die man vor Zeiten getantzet, und welche selbst mit ihren Nahmen die Fröhligkeit anzeiget, ist ein Welscher und Römischer Tantz, eine besondere Art, die man deswegen Englische *Gigues* nennet (64 f.).

Wenn auch aus den meisten der oben, in Abschn. I. (1) und III. (1), zit. Quellen hervorgeht, daß mit dem Begriff Galliarde Lebhaftigkeit bzw. Fröhlichkeit verbunden wurde, so wird doch von einigen Autoren Mäßigung eingefordert, zumal bei zu hohem Tempo der Sprung auf der fünften Minima (vgl. oben, I. (1)) nicht auszuführen wäre. 1641 betont J. Vierdanck in der *Vorrede* zum ersten Teil seiner *Paduanen, Gagliarden, Balletten u. Correnten*, wobei er die Mäßigung im Tempo aber wohl überbetont, wenn er von einem „gantz langsamen... Tact" schreibt:

Dass die Pavanen und sonderlich die Gagliarden, einen gantz langsamen und von Correnten Art weit unterschieden Tact, wie erfahrnen Instrumentisten bekant, erfordern thuen, ohne welche sie ihren gebührlichen effect nicht erreichen werden (o. S.; vgl. Sachs 1933, 242).

Lit.: J. Pulver, The Dances of Shakespeare's England, SIMG XV, 1913/14; C. Sachs, Eine Weltgesch. d. Tanzes, Bln 1933; M. Dolmetsch, Dances of England and France, 1450–1600, London 1949, ²1959; M. Wood, Historical Dances, 12th–19th Cent., London 1952, ²1982; B. Delli, Pavane u. Galliarde. Zur Gesch. d. Instrumentalmusik im 16. u. 17. Jh., Diss. Bln 1957; A. Brown, Art. Galliard, New GroveD VII, London 1980; W. Hilton, Dance of Court and Theater – the French noble Style 1690–1725, London 1981; G. Tani, Storia della danza I, Florenz 1983; J. Sutton, [Introd.], in: F. Caroso, Nobiltà di dame. A treatise on courtly dance..., NA Oxford u. New York 1986, 1–69; Dies., Art. Galliard, International Encyclopedia of Dance III, New York u. Oxford 1998; Sh. Fermor, Studies in the depiction of the moving figure in Ital. Renaissance art, Diss. Warburg Inst., London 1990; M. Esses, Dance and instr. *Diferencias* in Spain during the seventeenth and early eighteenth Cent. I, Stuyvesant, N. Y. 1992; D. McMullen, German „Tanzlieder" at the Turn of the Seventeenth Cent.: the Texted Galliard, in: Music and German Lit., hg. von J. McGlatherey, Camden House 1992; M. Lutz, Art. Galliarde, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; B. Sparti, Introd., in: L. Compasso, Ballo della Gagliarda, Faks. d. Ausg. 1560, Freiburg i. Br. 1995.

Rainer Gstrein, Innsbruck 1999

Gassenhauer

dtsch.; mhd. auch Gassenhauwer und Gassenhawer; als Name ist Gassenhauer schon um 1413 in Frankfurt am Main belegt („Henne Gassenhauer", vgl. G.L. Kriegk, *Dtsch. Bürgerthum im Mittelalter*, N.F., Ffm. 1871, 212), während sich der mus. Ausdruck erstmalig 1517 nachweisen läßt. Seit 1786 begegnet Gassenhauer als Stichwort in Sachlexika.

I. Die ETYMOLOGIE des Wortes Gassenhauer ist ungeklärt.

II. Im 16. und 17. Jh. bezieht sich der Ausdruck Gassenhauer auf die WELTLICHE UMGANGSMUSIK UND -DICHTUNG IN DEN STÄDTEN.
(1) Die Bezeichnung ist in bezug auf LIED, INSTRUMENTALSTÜCK und vereinzelt auch TANZ gebräuchlich.
(2) Mit ihr wird auf eine ORIGINÄRE ODER ARTIFIZIELLE SCHLICHTHEIT UND WEITE VERBREITUNG abgehoben.
(3) Gegen Ende des 17. Jh. geht das Wort Gassenhauer im Sinne von NACHTMUSIK und DERBES TRINKLIED in die Studentensprache ein.

III. Im 18. Jh. verliert der Ausdruck Gassenhauer in der Bedeutung EINFACHES LIED zunehmend seine Wertneutralität.
(1) Um 1700 wird er mit anderen Liedbegriffen wie BALLADE, VILLANELLA und VAUDEVILLE synonym verwendet. Dabei wird er seit 1730 (a) als einfache Liedmelodie oder -weise dem STYLUS MELISMATICUS subsumiert sowie (b) im Sinne von PASSACAGLIO verstanden.
(2) Gassenhauer dient als Metonym für SCHLECHTE MUSIK und bezeichnet zudem seit den 1760er Jahren (a) die AKTUELLEN LIEDER DES „PÖBELS" sowie (b) SPOTTLIEDER.
(3) In den 1770er Jahren ist Gassenhauer zudem in euphorischem und historischem Sinne für VOLKSPOESIE UND VOLKSLIED gebräuchlich.

IV. Im 19. Jh. wird mit dem Ausdruck Gassenhauer auf LIED UND MUSIK BREITER VOLKSSCHICHTEN abgehoben.
(1) Er bezeichnet QUALITATIV MINDERWERTIGE VOLKSLIEDER.
(2) Er wird zugleich in der Bedeutung TRIVIALMUSIK verwendet.

V. Seit Ende des 19. Jh. wird der Ausdruck Gassenhauer in Abgrenzung zum Volksliedbegriff als SAISONALES, POPULÄRES GROSSSTADTLIED verstanden.
(1) Er wird größtenteils mit SCHLAGER synonym gebraucht.
(2) Im 20. Jh. ist die Vokabel Gassenhauer eine Metapher für KULTURVERFALL UND TIEFSTAND DER MUSIKALISCHEN VOLKSBILDUNG.

I. Aufgrund fehlender Belege für den Wortgebrauch von Gassenhauer im 15. Jh. und wegen der zahlreichen dialektbedingten Bedeutungsschattierungen des Verbums hauen ist die ETYMOLOGIE des Wortes Gassenhauer ungeklärt. Sämtliche Versuche einer vokabularen Rückführung der mus. Bezeichnung tragen die Spuren des jeweiligen historischen Begriffsverständnisses und spiegeln in der Rekonstruktion des vormus. Wortsinns zugleich die Bedeutungsveränderungen des Ausdrucks. Zentral ist jedoch fast allen Ableitungstheorien das Bemühen, den Begriff Gassenhauer von einer originären Personenbezeichnung her zu erfassen, um ihn somit als ursprüngliches Bezeichnungsfragment der konstruierten Wortbildung Gassenhauerlieder bestimmen zu können.
Der Gebrauch des Wortes Gassenhauer als abschätzige Personenbezeichnung läßt sich zwischen 1585 und 1691 nachweisen. Während im 15. und 16. Jh. für die sich auf der Gasse herumtreibenden Müßiggänger die Bezeichnungen Gassentreter, -springer sowie -gänger gebräuchlich sind, die im 17. Jh. um die Komposita Gassenrenner, -stolzierer, -schwärmer und -wetzer ergänzt werden, setzt der Wortgebrauch von Gassenhauer als Personenbezeichnung erst in den 1580er Jahren ein. Aus den Belegen geht hervor, daß keine Verbindung zum mus. Begriffsverständnis besteht und somit die Personenbezeichnung sich wahrscheinlich aus anderen Bedeutungen des Wortes hauen ableitet. Es ist jedoch noch ungeklärt, ob die Personenbezeichnung ursprünglich eine abfällige Benennung der Studenten darstellt, wie beispielsweise Fischarts singuläre Prägung des Verbums gassenhauwieren in Zusammenhang mit diesem Personenkreis und das Zitat von Hammer vermuten lassen, hauen also im unten näher erläuterten Sinne von schlagen verstanden werden muß, oder ob es von dem Dialektwort für laufen stammt. Die Tatsache, daß sich der wohl erste Beleg für dieses Begriffsverständnis 1585 bei Mathesius findet, der den Ausdruck sieben Jahre vorher noch in der mus. Bedeutung herangezogen hat (vgl. das unten, II. (2), angeführte Zitat), verdeutlicht, daß die im weiteren Verlauf dieses Abschn. dokumentierte Rückführung

des mus. Begriffs auf eine Personenbezeichnung von einer Umkehrung der belegbaren Begriffsgeschichte ausgeht:

J. Mathesius, *Syrach Matthesii. Das ist/ Christliche Lehrhaffte/ Trostreiche vnd lustige Erklerung vnd Außlegung...* (Lzp. 1585): DIs sollen nu die Junge gesellen fleissig mercken vnd behalten/ vnd sich zu ehrlicher/ züchtigen vnd friedlichen Gesellschaft/ so gerne zur Kirchen gehet/ gesellen vnd halten. Wer aber mit leichtfertigen Buben vnd gassenhawern/ welche nichts als deß abends auff der gassen schreyen vnd plöcken können/ vmbgehet/ der muß auch hernach... dem Büttel zur Demptze [Gefängnis] folgen (52);
J. Fischart, *Aller Practick Großmutter* (o. O. 1623): Alte Leut, die nit kärglich zu jhnen sappen, Köch, die nichts verschütten, Huren von guten Sitten, Schreiber, die nicht radieren, Studenten, die nicht lieber vagieren, Gassenhawieren vnd Hoffieren... (zit. nach: *Das Kloster* VIII, hg. von J. Scheible, Stuttgart 1847, 587);
Sänger, Hofierer, Gassenhawierer, Seytenspieler, Goldschmid, Mahler... (ibid., 618);
M. Hammer, *Rosetum Historiarum. Das ist: hist. Rosengarten* (Zwickau 1654): Ein fauler Gassenhauer kompt auff eine Zeit zu einem Wagner... er sagt/ er sey ein Gelehrter... (178);
G. A. Böckler, *Schola Militaris moderna oder neu vermehrte Kriegs-Schule* (Ffm. 1668): Die halbe Piquen/ und Springstöcke/ dienen zu den Außfällen...; Die Patroll und Runde damit zu thun/ insonderheit bey *Guarnisonen*/ die unnütze Gassenhauer/ unnd Zanckbürsch/ damit heimzuleuchten (136);
vgl. auch den im folgenden zit. Beleg von Stieler 1691.

Obwohl somit vom Ende des 16. bis ins 17. Jh. der Ausdruck Gassenhauer als Personenbezeichnung begegnet, muß in Hinblick auf eine mögliche Ableitung des mus. Begriffswortes dreierlei betont werden: erstens ist dieser Wortgebrauch erst über ein halbes Jh. nach dem wohl frühesten schriftlichen musikspezifischen Beleg aufweisbar; zweitens läßt er sich bisher in Quellen des 15. Jh. (wie Chroniken, Stadtrechten etc.) nicht auffinden — im Unterschied zu Gassentreter, -gänger und -springer —, und drittens besitzt die personenspezifische Wortverwendung eine durchweg abfällige Konnotation, die mit dem im 16. Jh. und 17. Jh. herrschenden wertneutralen mus. Verständnis nicht vereinbar ist.
Die wohl früheste belegte Verbindung zwischen Personenbezeichnung und mus. Ausdruck vom Jahre 1691 geht von der Bedeutung des Verbums hauen im Sinne von schlagen aus und ist vermutlich eine zum studentischen Begriffsverständnis von Gassenhauer als Nachtmusik und Trinklied parallel konstruierte Etymologie. Zwar wird eine Ableitung nicht explizit hergestellt; die Formulierung des Belegs läßt aber erkennen, daß die mus. Bezeichnung Gassenhauer von einem gleich benannten und der studentischen Sphäre zugehörigen Personenkreis her verstanden wird. So definiert K. Stieler in seiner lat. Erklärung das Wort Gassenhauer sowohl als „recht gemeines Liedchen oder Lied, das des Nachts auf der Gasse gesungen wird", wie auch in Gleichsetzung von „Gaßen- & Steinhauer" als jene „nächtlichen Schreihälse und Nachtraben, die mit scharfem Stahl auf die elenden Pflastersteine schlagen, so daß die Funken stieben":

Der Teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs/ oder Teutscher Sprachschatz (Nürnberg 1691), Art. *Hau/ hauen*: Gaßenhauer/ est *cantiuncula* sive *cantilena* quaedam *vulgaris*, quae noctu vicatim cantatur. Gaßen- & Steinhauer sunt etiam *vociferatores* isti *nocturni* & *nycticoraces*, qvi strictô ferrô miseros lapides caedunt, ut ignis stricturae exsiliant (788);
Den Ausdruck Nachtrabe („nycticorax") und die Schilderung des ‚Steinhauens' entlehnt Stieler wohl H. M. Moscheroschs *Visiones de Don Quevedo. Wunderliche vnd Warhafftige Gesichte Philanders von Sittewald* (Straßburg 1640), der in der zweiten, erweiterten Ausg. 1642 von „etlichen dollen Studenten" spricht: „...doch musten zuletzt die arme vnschuldige Steine herhalten/ vnd ihnen die spitz von der Klingen beissen/ so grimmiglichen stürmeten sie mit ihren Degen auff dieselbe zu/ daß das Fewer hernach sprange" (I, 288). Der Formulierung „hiewen in die Steine daß es fünckelte" (I, 344) schließt sich in der wiederum erweiterten Ausg. 1650 kurz darauf in einem Gedicht mit dem Titel „Dahero sie Nacht-Raben genännet werden" die Bemerkung an: „Billich nennt man sie Nachtraben / Die also nachts vmbhertraben / Drauff viel bösen Vnfugs pflegen..." (I, 427).

Im Unterschied zu Stieler, der einzig mittels des Rückgriffs auf die Tradition des Waffentragens den studentischen Personenkreis charakterisiert, benennt Frisch 1741 (kennzeichnenderweise unter dem Stichwort *Hauer*) die Studenten explizit als ‚Gassen- oder Pflaster-Hauer', allerdings ohne eine Etymologie des mus. Ausdrucks damit zu verbinden, die er scheinbar selbstverständlich voraussetzt; bei Adelung, der sich auf Frisch bezieht und dessen Definition als Ableitung faßt, ist diese Parallelisierung 1775 wohl aufgrund mangelnden Personenbezugs im zeitgenössischen Sprachgebrauch nur angedeutet:

J. L. Frisch, *Teutsch-Lat. Wörter-Buch* (Bln 1741): Gassen-Hauer, ein Musicalisches Stückgen, so offt hintereinander auf der Gassen gespielt wird, *cantiuncula quae vicatim repetitur*, meistens bey Studenten, (die sonsten auch von hauen ins Gassen-Pflaster, Pflaster-Hauer heissen können,) gebräuchlich (423 c);
J. Chr. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches d. Hochdtsch. Mundart* II (Lpz. 1775), Art. *Gassenhauer*: Die letzte Hälfte dieses Wortes ist noch dunkel. Frisch leitet sie von dem Hauen oder Wetzen der Studenten auf den Gassen her (422).

Noch 1892 bindet der Sprachforscher Fr. Kluge den Begriff an das studentische Milieu zurück, vermeidet dabei aber die Rückführung auf das Verb hauen und stützt sich auf die aus der Studentensprache stammenden und an das Substantiv Gasse angehängten Wortendungen -atum oder -atim:

Über dtsch. Studentensprache, in: *Ber. über d. Jahresversammlung d. dtsch. Sprachvereins* (Weimar 1892): Das bekannteste Beispiel dieser Art ist das am Schluß des 15. Jahrhunderts auftretende „gass*atum* oder gass*atim* geben". Der Student des Reformationszeitalters ging gass*atum* oder gass*atim*, wenn er mit allerlei unmöglicher Musik unter Absingung von Liedern, gelegentlich auch vermummt, lärmend und schreiend durch die Gassen, d. h. durch die Straßen zog... Und aus diesen selben Kreisen und den gleichen Zuständen entsprang auch die Bezeichnung einer besonderen Liederart, die beim Gassieren im Schwange war, die Gassenhauer. Das waren eben jene Lieder, mit denen schwärmende Studenten ihr nächtliches Treiben auffällig zu machen verstanden (12; vgl. auch Kluge, *Dtsch. Studentensprache*, Straßburg 1895, 41).

Wohl als Reflex auf das Begriffsverständnis des 19. Jh. wird die Bezeichnung Gassenhauer 1843 vom Verbum hauen in der Bedeutung „Singen im verächtlichen und auch im strafenden Sinn" her gefaßt (W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyclopädie d. Aesthetik*, Wien 1843, 288 a); diese implizit ebenfalls auf einen Personenkreis verweisende Ableitung kann sich dabei auf das spezifisch schweizerische Dialektwort „abe[r]-hauwe^{n}" für schlechtes, lautes Singen und Grölen stützen (vgl. *Schweizerisches Idiotikon* II, Frauenfeld 1885, 1807) und klingt ähnlich bei Fr. M. Böhme an:

Die Gassenhauer seit hundert Jahren (Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang XI, 1896): Heute aber nennen wir Gassenhauer allbekannte Gesänge und Musikstücke, die vom Pöbel auf der Gasse viel gesungen (eigentlich mehr gebrüllt und hingehauen)... werden... (4 b).

Die auch heute noch gebräuchliche etymologische Theorie, die von hauen als umgangssprachliches, süddtsch. Dialekten entstammendes Verb für laufen oder eilen ausgeht und den mus. Ausdruck ursprünglich als Lieder eines auf der Gasse sich herumtreibenden und Gassenhauer genannten Personenkreises ansieht, wird zuerst im GrimmW — wohl aufgrund lückenhaften Belegmaterials — als plausibelste Möglichkeit der Rückführung erwähnt:

GrimmW IV, I, 1 (Lpz. 1878), Art. *Gassenhauer*: ...die benennung [für Lied] wird von der bed. 1 [Gassenhauer „gleich *gassentreter, gassengänger*"] herrühren, als lieder wie sie besonders solche nächtliche gassengänger sangen... (1450).

Zugleich führt dieser Art. das Verb hauen als österreichisches Kraftwort für tanzen im Sinne von „stampfen des taktes" an (1449).
Ungeachtet der eingangs erwähnten Einwände hat die pejorative Konnotation des mus. Begriffs, die seit dem 19. Jh. bestimmend wird, dazu geführt, daß die Ableitung der mus. Bezeichnung von der wertenden Personenbezeichnung trotz des hypothetischen Charakters als gesicherte Etymologie in das Begriffsverständnis eingegangen ist:

K. Gudewill, Art. *Gassenhauer*, MGG IV (1955): Das Wort diente ursprünglich zur Charakterisierung einer Person und wurde dann in übertragener Bedeutung zur Bezeichnung von Tänzen und Liedern gebraucht (1421);
Kluge, *Etymologisches Wörterbuch d. dtsch. Sprache* (Bln u. New York ^{22}1989), Art. *Gassenhauer*: Das Wort taucht im 16. Jh. zuerst nur als ‚auf der Straße gesungenes Tanzlied' auf; die ursprüngliche Bedeutung, ‚jemand, der (unnütz) in den Gassen herumläuft' (entsprechend *Pflastertreter*) ist jedoch ebenfalls noch in demselben Jahrhundert belegt und wurde dann übertragen auf die von diesen Leuten gesungenen Lieder (246 a).

II. Im 16. und 17. Jh. bezeichnet der Ausdruck Gassenhauer die WELTLICHE UMGANGSMUSIK UND -DICHTUNG IN DEN STÄDTEN. Im Unterschied zu anderen zeitgenössischen Ausdrücken für weltliche Lieder wie Bergreihen, Reiterlied, Graslied und Tagweise, bezieht sich Gassenhauer auf diejenige Musik, die unter den Bevölkerungsschichten größerer Ansiedlungen verbreitet war.
Während die Bedeutung des Verbums hauen in der damaligen Zeit nicht eindeutig klärbar ist, verweist die Ortsbestimmung Gasse auf jene umgangsmäßige Spielkultur des geselligen Singens und Tanzens, die öffentlich von breiten, mus. ungeschulten Bevölkerungsgruppen in den Städten gepflegt und vermutlich weitestgehend mündlich tradiert wurde. Möglicherweise steht die Bezeichnung in Zusammenhang mit mittelalterlichen Stadtverordnungen, die das Tanzen zu bestimmten Zeiten in Häusern verboten und einzig auf den öffentlichen Plätzen und Wegen erlaubten (vgl. beispielsweise *Das Stadtbuch von Augsburg, insbesondere d. Stadtrecht vom Jahre 1276*, hg. von Chr. Meyer, Augsburg 1872, 257: „...hat der rat erkant, daz die med und knecht an den viertagen dheinen tantz nach mittemtag in den husern niht haben sullen, si mugen aber wol uf der strâzz einen tantz haben alz von alter her komen ist, biz man vesper lut daz si dann in irrer herschafft huser sien, und nach dem abentezzen sullen sie zu dheinem tantz gaun, er wer dann vor iren husern, und wer in sin huz zu tentzen licht, ez si nach mittemtag oder nach abentessen, der geit der stat 5 pfd. dn. in den graben ze pezzerunge").

(1) Die Bezeichnung Gassenhauer wird in bezug auf LIED, INSTRUMENTALSTÜCK und vereinzelt auch TANZ gebraucht und bezieht sich sowohl auf den Text als auch auf die dazu gespielte Musik und sogar auf ein rein instr. Stück.
Als mus. Ausdruck ist Gassenhauer erstmalig 1517 in einer lat. Grammatik von J. (Aventinus) Turmair nachweisbar. Die nahezu selbstverständliche Über-

tragung von lat. Gattungsbezeichnungen ins Dtsch., in deren Kontext Gassenhauer gebraucht wird, legt jedoch die Vermutung nahe, daß sich der mögliche Übergang von der Vokabel Gassenhauer zum mus. Begriff oder die Prägung des Wortes schon im 15. Jh. vollzogen haben muß.

Aventins Wortgebrauch steht im Zusammenhang mit einer Erklärung der gebräuchlichen lat. poetischen Gattungen. Die diversen „poemata" — als Formen oder Ausdrucksbereiche der Dichtkunst neben „contextus versuum" und „versus" der Bezeichnung „carmen" subsumiert — erläutert er mit Hilfe deutscher Ausdrücke. Zum einen sind dabei die dtsch. Bezeichnungen wohl als Versuch einer Übertragung zu verstehen, zum anderen — wie im hier zit. Passus über das poema lyricum — reiht Aventin mehrere Begriffe als Beispiele aneinander. In diesem Sinne erklärt er die Gattung „poema lyricum" als eine Spezies, die von leichteren und möglicherweise gar leichtfertigen Inhalten handelt, mit den Beispielen „Ode gesang liecht lychter gassenhawer die man auff der lautten slecht". Aventins Reihung der dtsch. Ausdrücke läßt den Schluß zu, daß er mit Gassenhauer auf eine wohl eher umgangsmäßige und volksläufige Form der Dichtung abhebt, die gesungen und mit der Laute begleitet wird (vgl. die Bewertung solcher Lautenlieder bei Conrad von Zabern, *Lere von körgesanck* [2. Hälfte d. 15. Jh.]: „Etczliche aber nicht dyner gottes sein, sunder des teuffelß mancherleye carmina, franczosig stuck vnd die man uff der lautten schlecht... vnder einanderen menigen yn dem heiligen ampt der mess vnd vesper...", ed. K.-W. Gümpel, *Die Musiktraktate Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1956, 146). Unklar ist dabei, ob das Relativpronomen sich auf Gassenhauer als Plural bezieht oder — entsprechend dem Verweis auf Cicero — auf alle angeführten dtsch. Ausdrücke im Sinne lautenbegleiteter Lieder. Auch das Wort „lychter" ist aus dem Kontext Aventins nicht eindeutig interpretierbar: als Plural „Lieder" wie in der Ausg. von H. Ziegler (Ingolstadt 1542) würde es die Reihung der vorangehenden Singulare durchbrechen und gäbe als Folge „Lied Lieder" wenig Sinn, so daß die mögliche Lesart „leichter" in Verbindung mit Gassenhauer und in bezug auf das lat. leviusculus näherliegt. Gleichermaßen bleibt ungewiß, wodurch sich Gassenhauer von den anderen Beispielen abgrenzen läßt:

Rudimenta gramaticae (Augsburg 1517): Poema... Lyricum de varijs rebus leuiusculis, aliquando & hymnos complectitur Ode gesang liecht lychter gassenhawer die man auff der lautten slecht apud nos simillima sunt/ ita dicti vt est apud Ciceronem quod ad lyram canebantur (f. Y ij; vgl. auch die Ausg. J. Turmair, *Sämmtliche Werke* I, München 1881, 542);
zur Lesart von „liecht" als Lied vgl. L. Diefenbach, *Glossarium lat.-germanicum mediae et infimae aetatis* (Ffm. 1857), Art. *Cantilena* (96 b) u. Art. *Carmen* (102 a).

Im Sinne eines populären und umgangsmäßigen Liedes verwendet auch H. Sachs den Ausdruck Gassenhauer. In seiner am 1. Januar 1567 verfaßten und 1579 gedruckten *Summa all meiner gedicht vom MDXIIII jar an biß ins 1567 jar* listet er unter anderem „gassenhawer" auf, die wie die übrigen erwähnten Liedformen in schlichten und allgemein verbreiteten Melodien ausgeführt sind:

Nach dem fand ich auch in der meng / Psalmen und ander kirchengsäng, / Auch verendert geistliche lieder, / Auch gassenhawer hin und wider, / Auch lieder von kriegesgeschrey, / Auch etlich bullieder darbey, / Der allersammen ich vernum / Drey-und-sibentzig in der sumb, / In thönen schlecht und gar gemein... (zit. nach: *Hans Sachs* XXI, hg. von A. von Keller u. E. Goetze, *Bibl. d. litterarischen Vereins* CXCV, Tübingen 1892, 343).

Aus dem mehrfachen Vorkommen der Bezeichnung Gassenhauer in rein instr. angelegten Lautenbüchern des 16. Jh. geht hervor, daß der Begriff zu der Zeit auch im Sinne eines Instrumentalsatzes verstanden wurde. Ob jedoch bei den so bezeichneten Stücken auf eine bekannte Liedmelodie zurückgegriffen wurde, deren Popularität die Angabe des dazugehörigen Textes überflüssig machte und die so gekennzeichneten Sätze lautenbegleitete Lieder darstellen, oder ob es sich um rein instr. Adaptationen handelt, muß allerdings offen bleiben. Der Bezug zwischen dem Ausdruck Gassenhauer und der Laute hat sich jedoch seit Anfang des 16. Jh. verändert. Bei Neusidler ist die Laute nicht mehr nur eines der typischen Instrumente der Straße und des öffentlichen Musizierens (vgl. neben dem oben angeführten Zitat Aventins von 1517 auch S. Brants *Narrenschiff* [Basel 1494]: „Wann sie nit vff der gassen gan / Und schlagent luten vor der tür" [Kap. 62, Zeile 6 ff.], sondern schon als Instrument artifizieller Kompositionen Gegenstand didaktischer Traktate. Insofern mag die vereinzelte Aufnahme eines „Gassenhawers" bei Neusidler möglicherweise aus pädagogischen Gründen und als Beispiel für das umgangsmäßige Musizieren erfolgt sein:

H. Neusidler, *Ein Newgeordnent Künstlich Lautenbuch...* (Nürnberg o. J. [1536]): *Gassenhawer* (f. x);
ders., *Das Ander Buch. Ein New Künstlich Lautten Buch/ für d. anfahenden Schuler...* (Nürnberg 1544): *Ein guter gassenhauer auff die Welisch art* (o. S.);
W. Heckel, *Lautten Buch... Gute Teutsche, Lat., Frantzösische, Ital. Stuck oder lieder. Auch vilfaltige Newe Tentz, sampt mancherley Fantaseyen, Recercari, Pavana, Saltarelli, u. Gassenhawer...* (Straßburg 1556; zit. nach: E. Radeke, *Das dtsch. weltliche Lied in d. Lautenmusik d. 16. Jh.*, VfMw VII, 1891, 289).

Gegen Ende des 17. Jh. wird die Bezeichnung Gassenhauer vereinzelt in der Bedeutung als Tanz gebraucht. In den beiden aufweisbaren Belegen jedoch ist der Ausdruck im Kontext der Personendarstellung durch die Absicht eingefärbt, den Tanz als un-

kultiviert, derb und volkstümlich zu charakterisieren. Dies legt den Verdacht nahe, daß es sich hier eher um eine übertragene Verwendungsweise handelt, in der Gassenhauer so viel wie populäre Melodie oder Weise bedeutet, als daß die entsprechenden Passus eine Ableitung des Verbums hauen von aufstampfen stützen könnten (vgl. dazu oben, I.):

H. J. Chr. von Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (Mompelgart [Nürnberg] 1669), I, Kap. 34: *Wie Simplicius den Tantz verderbt*: Da sie aber anfiengen zu gumpen / daß der gantze Bau zitterte / weil man eben ein trollichten Gassenhauer auffmachte / gedachte ich / nun ists um dein Leben geschehen! Jch vermeynte nicht anders, als der gantze Bau würde urplötzlich einfallen... (*Werke* I, 1, hg. v. D. Breuer, Ffm. 1989, 115);
Chr. Reuter, *Schelmuffskys Wahrhafftige Curiöse u. sehr gefährliche Reisebeschreibung zu Wasser u. Lande* I (Schelmerode [Jena] 1696): Das Frauenzimmer sahe, daß ich sehr geschickt in solchen Sachen war, und bath mich, daß ich alleine tantzen möchte; ich wolte es ihm nicht abschlagen, gieng gleich zun Spielleuten, gab denselben 4. Ducatons und sagte: *Allons* ihr Herren? streicht mir den Leiptziger Gassenhauer einmal fein frisch auf (zit. nach d. Ausg. Halle 1885, 42).

*

Exkurs: Th. Mann greift in seinem Roman *Doktor Faustus. Das Leben d. dtsch. Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (Stockholm 1947), Kap. 25, zur Kennzeichnung der Teufelsfigur („Er") auf altertümliche und altertümelnde Formulierungen des 16. und 17. Jh. zurück, darunter auch auf den Ausdruck ‚einen trollichten Gassenhauer aufmachen'. Diese von Grimmelshausen entlehnte Prägung versteht Mann dabei allerdings nicht in mus. Hinsicht, sondern gebraucht sie im übertragenen Sinne (vgl. auch Manns Hinweis auf Grimmelshausens *Simplicissimus* in: *Die Entstehung d. Doktor Faustus*, Kap. 7, Amsterdam 1949, 71):

Ich (mit Haß): — Wie lange werde ich sitzen und frieren und euerem unerträglichen Gefasel zuhören müssen?
Er: — Gefasel? Zuhören müssen? Du machst da einen drollichsten Gassenhauer auf. Meim Bedunken nach hörst du sehr aufmerksam zu... (360).

*

(2) Mit dem Ausdruck Gassenhauer wird auf eine ORIGINÄRE ODER ARTIFIZIELLE SCHLICHTHEIT UND WEITE VERBREITUNG der in der städtischen Bevölkerung gesungenen oder gespielten Lieder abgehoben. Dabei haben in den lat.-dtsch. Wörterbüchern des 16. und 17. Jh. die kennzeichnenden Adjektive „gemein" und „schlächt" noch nicht ihre spätere abwertende Bedeutung, wie auch aus dem im vorigen Abschn. zit. Beleg von H. Sachs hervorgeht, sondern sind im Sinne des heutigen ‚allgemein' und ‚schlicht' aufzufassen. Obwohl Maalers Charakterisierung als „gemein vnd schlächt gassen lied" auf das Umgangsmäßige und Einfache der Lieder abhebt — er definiert „gemein" als „Yedermann zugehörig. *Publicus, Communis*" (f. 166' b) und „schlächt" als „Richtig/ Grad. *Regularis*" (f. 354 b) —, ist zu betonen, daß sein Wörterbuch die Adjektive gemein und schlächt auch schon in der neuzeitlichen Bedeutung anführt („Gemein/ Allenthalben außbracht. *Vulgatus*" [f. 166' b] und „Schlächt/ Vnachtbar/ Wenig wärt. *Ignobilis, Plebeius, Communis, Vilis, Friuolus*" [f. 354' a]). Daß es trotzdem gerechtfertigt ist, derartige Definitionen von Gassenhauer nicht als Wertaussagen aufzufassen, bestätigt der das Umgangsmäßige betonende Eintrag „Triuiâlis" bei Frisius — „Breüchige vnd gemeine wort/ wies das gemein volck im täglichen brauch hat" (1332 a) —, aus dem ersichtlich wird, daß Gassenhauer als „carmen triviale" zu dieser Zeit keinen negativen Beiklang besaß:

J. Maaler, *Die Teütsch spraach* (Zürich 1561), Art. *Gassenhauwer*: Ein gemein vnd schlächt gassen lied. *Carmen triuiale* (f. 157' a);
J. Frisius, *Dictionarivm Latinogermanicum* (Zürich 1568), Art. *Carmen... Triuiale. Iuuenalis*: Ein gemein vnd schlächt gassenlied/ Ein gassenhauwer (192 b);
G. Henisch, *Teütsche Sprach vnd Weißheit* (Augsburg 1616): Gassenhawer/ gassenmähr/ ein gemein vnnd schlächt gassenlied/ *carmen triviale, cantio vulgaris, trivialis* (1364).

Daß die Bezeichnung Gassenhauer jedoch nicht nur auf die ursprüngliche Simplizität der umgangsmäßigen Musik breiter Bevölkerungsgruppen abzielt, sondern auch als Kennzeichnung von Liedtext und kompositorischer Faktur in die artifizielle Musik übernommen wird, belegt neben den im vorigen Abschn. angeführten Lautenwerken und dem Zitat von H. Sachs beispielsweise eine seit 1535 in mehreren Aufl. bei Chr. Egenolff in Frankfurt am Main verlegte mehrstimmige Liedersammlung mit dem Titel *Gassenhawerlin vnd Reutterliedlein*.
Obwohl der Ausdruck Gassenhauer im 16. und 17. Jh. keine generell abwertende Konnotation besitzt, wird vor allem im Zusammenhang mit kirchlichen Musikpraktiken deutlich, daß die mit dem Ausdruck bezeichneten Lieder als deftig und unmoralisch empfunden wurden. Schon im späten 15. Jh. finden sich in dtsch. Traktaten explizite Ausführungen zur Auswahl geeigneter kirchlicher Melodien und Texte, was darauf hindeutet, daß in einem gewissen Umfang auch die städtische Umgangsmusik in der Kirche gepflegt wurde (vgl. dazu beispielsweise den oben, II. (1) zit. Passus Conrad von Zaberns) und erst allmählich im Verlauf des 16. Jh. „auß der Kirchen kommen" ist. Aus dieser Sicht erhält der Ausdruck Gassenhauer und auch andere Bezeichnungen weltlicher Lieder eine latent pejorative Konnotation im Hinblick auf die Unmoralität der Texte:

J. Mathesius, *Bergpostilla/ Oder Sarepta* (Nürnberg [1562] 1578), Anh.: *Chronica d. Keyserlichen freyen Bergkstadt*

Sanct Joachimßthal..., Rubrik *Pfarr vnd Schul* zum Jahr 1546: Nickel Haldeck Organist/ bey dem seind die Gassenhawer auß der Kirchen kommen (f. t');
H. Knaust, *Gassenhawer, Reuter vnd Bergliedlein, Christlich moraliter, vnnd sittlich verendert, damit d. böse, ergerliche weiß, vnnütze vnd schampare Liedlein, auff d. Gassen, Felde, Häusern, vnnd anderßwo, zusingen, mit d. zeit abgehen möchte, wann man Christliche, gute nütze Texte vnd wort darunder haben köndte* (Ffm. 1571; zit. nach K. Goedeke, *Grundriß zur Gesch. d. dtsch. Dichtung* I, Hannover 1859, 198).

Desgleichen ist der im folgenden zit. Wortgebrauch D. Martins aus dem Jahre 1637 noch nicht von der ab 1700 einsetzenden abwertenden Benennungspraxis gekennzeichnet. Der Beleg steht zwar in Verbindung mit einer Kritik an Vermittlung und Rezeption der umgangsmäßigen Unterhaltungsprodukte und deutet auf eine Abwertung der gemeinten Sache hin; Gassenhauer wird aber dennoch — wie auch das Kap. *Vom Musikanten* zeigt — als wertneutrale mus. Vokabel verstanden:

New Parlement... / Parlement Nouveau... (Straßburg [1637] 1660), Kap. 42: *Vom Hausierer*: Es seind noch andere die hin vnd wider feyl herum tragen/ Calender/ Nahmenbüchlein/ die wochentliche vnd *extraordinari* Zeitungen/ Legenden vnd kleine Märleinbüchlein.../ Wendvnmuth/ weltliche schandliche vnd vnzüchtige Lieder/ so vom vnreinen Geist dictirt werden/ Gassenhawer/ Bawren- vnnd Hofflieder/ saufflieder/ welche alle durch deß Engels auß dem abgrund eingebung/ denen zu nutz vnd gebrauch erdichtet vnd componirt werden/ welche lust vnd lieb zu desselben dienst haben (388 f.; auch abgedruckt in: Jb. für Gesch., Sprache und Lit. Elsass-Lothringens XIII, 1897, 222);
Kap. 90: *Vom Musikanten*: Die vnterschiedliche stück der Music seind Psalmen/ geistliche Lieder/ Hoflieder/ Muteten/ Fugen/ Gassenhawer/ Baurenlieder / Waldlieder/ Hirtenlieder/ Weltliche lieder/ saufflieder... (695 f.).

Vor diesem Hintergrund der bei Martin erkennbaren Ausgrenzung schichtenspezifischer Nachrichtenvermittlung wie auch der Unterhaltungsbedürfnisse breiter Bevölkerungsgruppen dürfte die im 18. Jh. einsetzende Abwertung des Begriffswortes zu sehen sein.

(3) Seit Ende des 17. Jh. wird Gassenhauer vereinzelt in den Bedeutungen NACHTMUSIK und DERBES TRINKLIED gebraucht und davon ausgehend bis ins 19. Jh. in die Studentensprache übernommen. Das wohl erste Vorkommen des Ausdrucks im Kontext studentischer Liedpflege 1685 ist allerdings noch über den Text des so bezeichneten Kommersliedes motiviert und steht nicht in Verbindung mit nächtlichem Musizieren:

M. Kautz, *Das Frisch u. Voll eingeschenckte Bier-Glas*... (Merseburg 1685): Sonderlich aber sungen sie folgenden Gassenhauer: ...Der Sperling ist ein Wunderthier,/ Er geht des Nachts cassaten... (zit. nach: H. von Fallersleben, *Findlinge*, Lpz. 1860, 89).

Doch schon in den 1690er Jahren setzt im Zusammenhang mit der auf die waffentragenden Studenten geprägten Personenbezeichnung Gassenhauer die Bedeutung eines bei Nacht gesungenen Liedes ein (vgl. oben, I., die Zitate von Stieler 1691 und Frisch 1741); diese Definition wird vereinzelt auch in der ersten Hälfte des 18. Jh. von der bei Frisch explizit erwähnten Trägergruppe der Studenten („meistens bei Studenten") gelöst:

Chr. E. Steinbach, *Vollständiges Dtsch. Wörter-Buch*... (Breslau 1734): Gassenhauer, *cantilena vulgaris, quae noctu vicatim cantatur* (707).

Zwar waren sowohl der studentische Brauch, nachts singend durch die Straßen zu ziehen, als auch die zum Teil absichtsvoll ordinär-provokativen Texte der Trink- und Kommerslieder für die Ausbildung des Begriffsverständnisses auslösend; dennoch hält sich Gassenhauer im studentischen Sprachgebrauch des 19. Jh. hauptsächlich in der Bedeutung als derb-ordinäres Lied, wie sich nicht so sehr an den zumeist idiomatischen Definitionen („Saulied") als an dem fast selbstverständlichen Vorkommen des Begriffs in studentischen Wörterbüchern, beispielsweise bei J. Vollmann [Pseudonym für J. Gräßli], ablesen läßt:

Burschicoses Wörterbuch (Ragaz 1846): Gassenhauer, 1. ein abgedroschenes Lied; 2. ein Strassengesang; 3. ein Kaffernlied; 4. ein Knotencantus; 5. eine Zote; 6. ein Saulied (195).

Wohl beeinflußt von dem studentischen Wortgebrauch wird Gassenhauer im 18. Jh. auch vereinzelt in der Bedeutung ‚Sauflied' verstanden:

J. P. Schmidt, *Fastel-Abends-Sammlungen, oder, Geschichtsmäßige Unters. d. Fastel-Abends-Gebräuche in Teutschland* (Rostock o. J. [1742]): So hat der Herr von Ludewig... über die, in denen Gassen-Hauern vorkommende Sing-Wörter: *Runda, rudadinella, rundadinelula, Sathon*... und *Bourrhé*, eine Historische Untersuchung angestellet... Und heisset diesem gelehrten Mann das *rundatinella* eben das, was nach jetziger Art zu singen, die Stelle in dem bekandten Sauflied ausdrücket... (17, Anm.);
vgl. zum Ausdruck Runda auch J. Matthesons *Vollkommener Capellmeister* (Hbg 1739): „Was die Sauffhelden ein Runda nennen..." (230), und J. W. von Goethes *Faust* I, Szene: *Auerbachs Keller in Leipzig*. (Tübingen 1808): „Mit offner Brust singt Runda, sauft und schreit!".

III. Im Verlauf des 18. Jh. verliert Gassenhauer in der vorherrschenden Bedeutung EINFACHES LIED zunehmend seine wertneutrale Bezeichnungsfunktion.

(1) Seit 1700 ist bei der weitgehenden Gleichsetzung von Gassenhauer und Gassenlied zu erkennen, daß vereinzelt die Bezeichnung Gassenhauer als dialektbedingte Prägung im Sinne einer antiquierten Be-

nennung — der unten zit. Veneroni spricht von „Altvätters-Lied" — verstanden wird. Die Einengung auf den Begriff des Liedes führt dazu, daß die Ausdrücke Gassenhauer und Gassenlied mit Benennungen wie BALLADE, VILLANELLA und VAUDEVILLE synonym gebraucht werden; die im 16. und 17. Jh. erkennbare Konnotation des Populären und Umgangsmäßigen verliert sich und wird durch das wertende Bedeutungsmoment der Einfachheit oder Simplizität ersetzt.

Die Synonymität der unterschiedlichen Liedbegriffe setzt im Dtsch. um 1700 ein und läßt in den diversen Wörterbucheinträgen zu Liedbegriffen die im 16. und 17. Jh. gebräuchlichen lat. Ausdrücke wie carmen triviale immer stärker gegenüber engl., franz. und ital. Bezeichnungen in den Hintergrund treten (vgl. als frühen Beleg für den synonymen Gebrauch von Gassenhauer und vaudeville oben, II. (2), den Beleg von D. Martin 1637, wo in einer Interlinearversion der gleiche Text in Franz. und Dtsch. nebeneinandergestellt ist und Gassenhauer dem franz. vaudeville entspricht):

G. Veneroni, *Le Dictionaire Imperial* (Ffm. 1700): *vaudeville*, frottola, f. ein Gassenhauer/ Gassenlied/ *cantilena vulgata, è trivio* (I, 553 a);
Gassenhauer/ Altvätters-Lied/ *vaudeville*, carmen triviale, *villanella, frottola* (II, 67 a);
J. Rädlein, *Europäischer Sprach-Schatz* (Lpz. 1711): Gassenhauer/ m. Gassen-Lied/ *canzone volgare..., frottola, vilanetta, strambotto, barzelotto*, chanson du Pont neuf ou fort vulgaire, vaudeville (321 b);
Fr. Pomai, *Le Grand Dictionaire Royal* I (Köln u. Ffm. 1715): Vaudeville, *f. cantilena de triviis*, ein Gassenlied (948);
Chr. Ludwig, *Teutsch-Engl. Lexicon* (Lpz. 1716): Gassenlied (das) der gassen-hauer, *a ballad, a country-ballad* (693); ders., *A Dictionary Engl., German and French* (Lpz. u. Ffm. 1736): Ballard, ein gassen-lied; eine art eines Frantzösischen gedichtes, *vaudeville; ballade* (43 b);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg. 1739): ...aber eigentlich sind es [sc. die Ballads] in England melismatische Gesänge, Oden oder Lieder, mit vielen Strophen, die zwar vornehmlich zum Singen gesetzt, doch auch bisweilen zum Spielen oder Tantzen gebraucht werden, gleich den frantzösischen Vaudevilles oder Gassenhauern (229).

(a) Die um 1650 von A. Kircher ausgehende Bildung eines kategorialen Systems von Stilbegriffen entwickelte sich in der ersten Hälfte des 18. Jh. zu einer ästhetischen Hierarchie, in der durch Zuordnung des umgangsmäßigen, einstimmigen Liedes zum STYLUS MELISMATICUS ein die Liedbegriffe charakterisierendes Werturteil mitgedacht wurde. Das Lied als das mus. Einfache und als ‚natürlichste' mus. Artikulation wurde in dieser Wertordnung gegenüber artifiziellen Stilarten abgewertet. Mit der Verbreitung dieses Stilsystems von Italien nach Frankreich, Deutschland und England wird neben Liedbezeichnungen wie Arietta, Villanella, Ballad und Vaudeville auch Gassenhauer dem Stylus melismaticus subsumiert und als Produkt einer jedem Menschen verfügbaren mus. Ausdrucksfähigkeit begriffen (vgl. dazu auch J. Mattheson, *op. cit.*, 90: „Noch eine besondere Schreib-Art gehöret... zum Theatro: nehmlich der melismatische Styl, welcher... hier... alle lustige Lieder und solche schertzende, wenige Arietten begreifft, die verschiedene auf einerley Melodie zu singende Gesetze, Strophen oder Abschnitte haben"):

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Stilo Melismatico*: ...ist ein natürlicher Styl, den alle Welt fast ohne Kunst singen kan. Er dienet zu *Arietten*, Gassenhauern... (584 b);
J. Fr. B. C. Majer, *Museum Mus. Theor. Pract.* (Schwäbisch Hall 1732): Zum *Stylo Theatrali* gehört/ *Stylus... Melismaticus*, der allerley *Arietten* und Gassenhauer in sich hält (21).

Diese Verwendungsweise, die Gassenhauer eindeutig dem ausschließlich vom Textlichen her kommenden Wortverständnis entzieht, bleibt bis um 1800 wirksam und beeinflußt die expliziten Definitionen von Gassenhauer wie auch Gassenlied als einfache Liedmelodie oder -weise:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*, Art. *Melismatisch* (Lpz. 1774): In besonderm Sinne nennt man gewisse sehr einfache, und leicht zu fassende Melodien, die jedermann gleich behält und nachsingen kann, und die sich zu Gassenliedern schiken, melismatische Gesänge (II, 747 b);
Dtsch. Encyclopädie XI (Ffm. 1786), Art. *Gassenhauer, Gassenlied*: Man pflegt auch die Melodie eines solchen Liedes einen Gassenhauer zu nennen (92 b);
J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II (Braunschweig 1808), Art. *Gassenhauer*: ...ein Gassenlied. Zuweilen versteht man auch die Weise eines solchen Liedes darunter. Dies Singspiel besteht aus lauter Gassenhauern (229 b).

(b) Das Begriffsverständnis von Gassenhauer als Straßenlied — der Ausdruck begegnet erstmals bei J. G. Schottel (*Ausführliche Arbeit von d. Teutschen Haubt Sprache*, Braunschweig 1663, 21) — führt seit 1732 zum synonymen Gebrauch mit PASSACAGLIO. Diese wörtliche Interpretation geht parallel zur Zuordnung zum Stylus melismaticus und verdeutlicht gleichermaßen mit der Betonung der öffentlichen Gasse oder Straße als Lebensraum der unteren Bevölkerungsschichten den Verlust der Wertneutralität der Bezeichnung im 18. Jh. Hierbei ist ein Einwirken der seit dem 17. Jh. vermerkten Synonymität von vaudeville und Gassenhauer zu beobachten, die dafür verantwortlich zu machen ist, daß in die von Caillières aufgebrachte und von Ménage übernommene Parallelität von vaudeville und passacaglia der Ausdruck Gassenhauer einbezogen wird (→ *Vaudeville* IV.). Die dort konstruierte Etymologie von vaudeville aus „qui va par la ville" beeinflußt die Ableitung der Bezeichnung Gassenhauer, die da-

durch eine etymologisch gestützte Bedeutungsnuance erhält, welche bis ins 20. Jh. erkennbar ist und insbesondere in Definitionen von Passacaglia zum Tragen kommt:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Passacaglio*: Nach dem *Dictionaire Etymologique* des *Ménage* ist es eigentlich ein Spanischer *Terminus*, der, sint der Zeit die Opern in Franckreich aufgekommen, in die Frantzösische Sprache eingeführet worden ist, und so viel als *Passe-ruë*, einen Gassenhauer, ein Gassen-Lied bedeutet (465 a);
Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz 1749), Art. *Passacaille*: ein Spanischer Gassenhauer... (277);
J. Chr. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches d. Hochdtsch. Mundart*... II (Lpz. 1775), Art. *Gassenhauer*: Das Spanische *Passa-calla* ist gleichfalls ein Gassenhauer (422);
J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832), Art. *Passacaille*: Ein Gassenlied, Gassenhauer (242);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Passacaglio*: ...vom spanischen *Pasacalle*, Hahnentrapp, Gassenhauer... (193);
BakerD (New York u. London [1895] [3]1923), Art. *Passacaglia*: German *Gassenhauer* (144 a);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl. (Mainz 1967), Art. *Passacaglia*: ...span. pasacalle, von pasar una calle, durch eine Straße gehen, in Spanien verstanden als Gang einer Kapelle durch die Straßen... dies entspricht der ursprünglichen musikalischen Bedeutung des deutschen Wortes Gassenhauer (709 a).

(2) Der Gebrauch von Gassenhauer als Metonym für SCHLECHTE MUSIK setzt Anfang des 18. Jh. ein. Hierfür dürfte das zu dieser Zeit entstehende aufgeklärte Selbstbewußtsein der Kompositionstheorie, das sich gegen nationalmus. Tendenzen richtete, die Akzeptanz ital. und franz. Einflüsse befürwortete und demzufolge artifizielles Komponieren zu rechtfertigen suchte, entscheidend gewesen sein. Dafür spricht, daß 1706 R. Keiser im Kontext einer Apologie artifizieller Kompositionspraxis mit dem Ausdruck Gassenhauer auf eine ästhetisch anspruchslose und hier mit der Person des „Dorff-Geigers" ins Bild gefaßte Schaffensform abhebt:

Componimenti Mus. Oder: Dtsch. u. Ital. Arien... (Hbg 1706), *Vorber.*: Etliche Sätze *Recitativ* sind/ den Lernenden der *Theatralischen Composition* zu gefallen/ beygefügt worden/ weil man bißher/ so woll bey vielen Italiänern/ als schier allen Teutschen grosse *Ignorance* hierinnen angetroffen/ welches denen/ so der Regeln kundig/ leicht in die Augen fallen wird/ wenn sie sich die Mühe geben/ solches zu *conferiren*. Diejenige aber/ so auff diesen Unterscheid nicht *reflectiren*, noch in reiffe Betrachtung ziehen/ daß eine *Expression* im *Recitativ* einem verständigen *Componisten* offt eben so viel Kopffbrechens/ als die *Invention* und Ausführung einer *Aria* verursache/ denen hat man schon mehr Nachricht gegeben/ als ihnen dienlich/ und gönnet man ihnen gar gerne das *Plaisir*, daß sie ihr Vergnügen an der *Invention* eines Gassenhauers der Dorff-Geiger/ ihrer *Collegen*, suchen (o. S.).

J. Matthesons Kennzeichnung der Tonart C-dur als „Gassenmäßig" (*Große Gb.-Schule*, Hbg 1731, 329) und als „Gassen-Ton" (*Kleine Gb.-Schule*, Hbg 1735, 65) steht gleichermaßen im Zusammenhang mit einer abwertenden Konnotation des Ausdrucks Gassenhauer. Mit diesem pejorativen Verständnis der Worte Gasse und Gassenhauer kündigt sich zugleich eine Veränderung der Stilbegriffe an, die vom Aufführungsort her gefaßt werden und die Umgangsmusik ausklammern. Die Gasse als Ort des Volkes und der Ausdruck Gassenhauer stehen bei Mattheson metonymisch nicht für das ungekünstelt und naiv Liedhafte, wie es in seinem Verständnis des Stylus melismaticus anklang (vgl. oben, (1)(a)), sondern für das mus. Minderwertige:

Kern Melodischer Wiss. (Hbg 1737): Es giebt indessen noch heutiges Tages gewisse Jäger- Hochzeit- Straff- und Schertz-Oden dieses melismatischen Styls, welche sich zur Lust sehr wohl hören lassen, und nicht allemahl auf blosse Gassenhauer hinaus lauffen: auch nicht selten auf Schaubühnen gebraucht werden (27).

Vier Jahre später definiert J. L. Frisch die Bezeichnung Gassenhauer ausdrücklich als „schlechtes Musicalisches Stück" (*Teutsch-Lat. Wörter-Buch*, Bln 1741, 322 c), wobei hier das Adjektiv schlecht nicht mehr wie im 16. Jh. als schlicht verstanden wird. Auch in C. Ph. E. Bachs *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I (Bln 1753) ist im metonymischen Verständnis der Verlust der Wertneutralität erkennbar:

Einl.: Man martert im Anfange die Scholaren mit abgeschmackten Murkys und andern Gassen-Hauern, wobey die lincke Hand bloß zum Poltern gebraucht, und dadurch zu ihrem wahren Gebrauche auf immer untüchtig gemachet wird... (3).

Der Wortgebrauch bei Quantz und Marpurg verdeutlicht, daß Gassenhauer um die Jahrhundertmitte nicht nur wie noch bei Keiser auf unartifizielle und ländliche Musizierformen anspielt, sondern auch im Sinne abwertender historischer Distanz gebräuchlich ist und dabei die Grundbedeutung als Lied hinter der pejorativen Bewertung zurücktritt:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Breslau 1752): Die Instrumentalmusik der Deutschen in den vorigen Zeiten... Ihre Instrumentalstücke bestunden meistentheils aus Sonaten, Partien, Intraden, Märschen, Gassenhauern und vielen andern oft lächerlichen Charakteren, deren Gedächtniß itzo verloschen ist (327);
Fr. W. Marpurg, *Vorber.*, in: J. S. Bach, *Kunst d. Fuge* (Bln [2]1752): Ehedeßen ward die Fuge als ein in den Componisten so unentbährliches Stück angesehen, daß keiner zu einem musikalischen Amte gelangen könnte, der nicht zuvor ein ihm vorgelegtes Subject nach allen Arten des Contrapuncts und in einer regelmäßigen Fuge ausgearbeitet hätte. Man hätte damahls nicht das Herz gehabt, mit einem aus zusammengeborgten, oft gaucklerischen und Gaßenhauermäßigen Paßagen angefüllten Klangstücke einen

Platz unter den Virtuosen zu nehmen (zit. nach: *Dokumente zum Nachwirken J. S. Bachs 1750—1800*, hg. von H.-J. Schulze, Bach-Dokumente III, Kassel u. Lpz. 1972, 15 f.); ders., *Kritische Briefe über d. Tonkunst* II (Bln 1763): Nirgends [in den „24 Präludien des Herrn Kobrich"] findet man eine Spur vom Gesange, ausgenommen wenn etwann aus einem alten Gassenhauer ein Claüselchen entlehnt wird (174).

Daß die Benennung Gassenhauer noch in der ersten Hälfte des 19. Jh. vereinzelt als Werturteil für schlecht gesetzte artifizielle Liedkompositionen begriffen wurde, belegt das AnderschW (Bln 1829):

Art. *Gassenhauer*: In einem gemeinen Style gesetzte Lieder pflegt man spottweise so zu nennen (197).

(a) Im Unterschied zur ersten Hälfte des 18. Jh. bezieht sich die Bezeichnung Gassenhauer seit den 1760er Jahren nicht mehr nur auf den Begriff des Volkes als Zusammenschluß aller Menschen, wie es in Definitionen des Stylus melismaticus der Fall war, sondern erfährt eine wertende Eingrenzung auf die niederen Bevölkerungsgruppen (vgl. dazu auch H. Chr. Kochs Definition des Wortes Volk als „grose Classe des Menschengeschlechts, die nicht die Bearbeitung der geistigen, sondern die der körperlichen Natur zu ihrem Berufsgeschäfte gewählt hat", *Ueber d. Charakter d. Volksliedes*, Journal d. Tonkunst 1795, 233 f.). Der Ausdruck zielt auf die AKTUELLEN LIEDER DES „PÖBELS", somit auf diejenige Musik, die von dieser Gruppierung hervorgebracht wird und nicht auf die von dieser sozialen Trägerschicht rezipierte Musik, wie es für das spätere Begriffsverständnis des 19. und 20. Jh. kennzeichnend ist.

Chr. M. Wieland, *Gesch. d. Agathon* (Zürich 1766/67) IX, 4: ... laßt ... den Poeten eine neue Komödie und ein paar Gassenlieder machen, um dem Pöbel was zu sehen und zu singen zu geben: So wird alles ruhig bleiben; und indessen ...: Wird der Pöbel ein paar Flüche zwischen den Zähnen murmeln, seinen Gassenhauer anstimmen und — bezahlen! (*Werke* III, Ffm. 1986, 407);
J. Chr. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches* ... II (Lpz. 1775), Art. *Gassenhauer*: ... ein schlechtes Lied, so von dem Pöbel auf allen Gassen gesungen wird ... (422);
Christmann, *Einige Ideen über d. Geist d. franz. National-lieder* (AmZ I, 1798/99): Man hielt dieselben [sc. die patriotischen Lieder] entweder für gewöhnliche Gassenhauer des Pöbels, die eine blos zufällige Existenz erhalten hätten, oder für muthwillige Persiflagen auf alle diejenigen, die nicht mit dem Diademe der Freyheit gekrönt waren (229);
J. H. Campe, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II (Braunschweig 1808), Art. *Gassenhauer*: ein gewöhnlich schlechtes Lied, welches vom Pöbel auf den Gassen gesungen wird ... (229 b);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Gassenhauer*: *Gassenlieder, Vaudeville, Ponts-neufs*. Die von dem gemeinen Volke öffentlich gesungenen oft sehr trivialen Lieder (197).

(b) Das Wort Gassenhauer als abfälliger Ausdruck für die Musik der unteren Bevölkerungsschichten wird wie auch Gassenlied zudem häufig zur Bezeichnung der SPOTTLIEDER gebraucht. Dieses Begriffsverständnis ist beeinflußt durch den franz. Terminus vaudeville, der im 17. und 18. Jh. in diesem Sinne verwendet wird, und begegnet fast ausschließlich unter Rückgriff auf franz., engl. oder griech. Liedausdrücke. So übersetzt beispielsweise Lessing in der zwischen 1767 und 1769 erschienenen *Hamburgischen Dramaturgie* (I, Kap. 51) den Satz „Je serai le sujet d'un heureux Vaudeville" aus einem Lustspiel von Campistron (→ *Vaudeville* II. (3)) mit der Formulierung: „Alle Tage würde ein Epigramm, ein Gassenhauer auf mich zum Vorschein kommen ..." (*G. E. Lessings sämmtliche Schriften* VII, hg. von K. Lachmann, Bln 1839, 232), während G. A. Bürger 1776 den Ausdruck „Ein Gassenlied der Afterwelt zu seyn" in seiner im *Dtsch. Mercur* (146) abgedruckten Übersetzung des sechsten Gesangs (Vers 358) der *Ilias* Homers heranzieht (*Bürger's sämmtliche Werke*, hg. von A. W. Bohtz, Göttingen 1835, 173).
Auch der erste lexikalische Sachart. *Gassenhauer* vom Jahre 1786 definiert Gassenhauer und Gassenlied mit dem Hinweis auf die „persönliche Satyre" unter Bezug auf den Ausdruck Vaudeville, demgegenüber bei Schlegels zwischen 1798 und 1810 entstandener Übersetzung von W. Shakespeares Drama *Henry IV* der Satz „and I have not ballads made on you all, and sung to filthy tunes" im Hintergrund steht:

Dtsch. Encyclopädie XI (Ffm. 1786): Gassenhauer, Gassenlied. Es ist dieses eine Art kleiner, leichter Gesänge, die von müßigen und muthwilligen Personen auf den Straßen gesungen werden, deren Inhalt meistens persönliche Satyre ist. Die Franzosen nennen sie Vaudevilles (92 a);
A. W. Schlegel, *König Heinrich IV*, I, 2, 2: Wo ich euch nicht alle in Gassenlieder bringe und lasse sie auf niederträchtige Melodien absingen ... (Shakespeare, *Sämtliche Dramen* II, übersetzt von A. W. von Schlegel, D. Tieck, W. Graf Baudissin, München o. J., 181).

Bis ins 19. Jh. bleibt die diskriminierende Bedeutung von Gassenhauer als zum Teil bösartiges Spottlied unterer Bevölkerungsgruppen präsent, wie sowohl literarische Belege als auch lexikalische Definitionen verdeutlichen:

Jean Paul, *Blumen- Frucht- u. Dornenstücke oder Ehestand, Tod u. Hochzeit d. Armenadvokaten F. St. Siebenkäs* I, 1 (1796/97): ... denn Siebenkäs verzieh, Leibgeber bestrafte lieber, jener war mehr eine horazische Satire, dieser mehr ein aristophanischer Gassenhauer mit unpoetischen und poetischen Härten ... (*Sämmtliche Werke* III, 1, Bln 1826, 32);
Fr. Müller, *Golo u. Genovefa*, III, 9 (1808): ... zum Spott und Gelächter des Gesindels, das in Küch' und Ställen schwätzt und am Brunnen einander erzählt? Daß man dich wie ein Gassenhauerchen auf allen Bänken sänge, und mein Bruder Philister mit seinen Lumpengesellen über dich Urtheil spräche? (*Werke* III, Heidelberg 1811, 204);

I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Art. *Gassenhauer*: wörtliche Benennung verächtlicher kleiner Volkslieder mit leichter Melodie, muth- und böswilligen, oft unzüchtigen Inhalts (300);
F. Riewe, *Hwb. d. Tonkunst* (Gütersloh 1879), Art. *Gassenhauer*: kurze, leicht hingeworfene Scherz- und Spottreime, meist Persönlichkeiten persiflirend in derber Art... (105).

*

Exkurs: Bei Fr. Müller klingt in der Formulierung, „daß man dich wie ein Gassenhauerchen auf allen Bänken sänge", eine Nähe des Ausdrucks Gassenhauer zu Bedeutungsmerkmalen der Bezeichnung Bänkelsang an, die jedoch singulär ist und sich auch begriffsgeschichtlich nicht stützen läßt.
Die Benennungen Bänkel(ge)sang und Bänkelsänger (von dem mitteldtsch. Diminutiv von Bank) verweisen schon aufgrund ihrer Prägung auf einen ganz anderen Bereich der Volkskultur und stehen in Zusammenhang mit der Tradition des „Zeitungsingers" (H. J. Chr. von Grimmelshausen, *Anhang u. Erste Continuatio d. Abentheurlichen u. Recht Wunderseltzamen Simplicii Simplicissimi*, 1671, in: *Der Abentheuerliche Simplicissimus u. andere Schriften*... II, hg. von A. Keller, Stuttgart 1854, 1009), des „*Avisen* Sängers" (von franz. avis u. ital. avviso, Nachricht, beispielsweise in Chr. Weises 1684 aufgeführtem Drama *Regnerus*, I, 6), des „Marckt-Sängers", der einen „lahmen Lehne-Stuhl so er vom Marck-Knecht gemiethet/ zu betreten hat" (A. Beier, *Kurtzer Ber. von d. Nützlichen u. Fürtrefflichen Buch-Handlung*..., Jena 1690, 8), und auch des „Gassen-sängers" (K. Stieler, *Zeitungs Lust u. Nutz*, Hbg 1695, NA Bremen 1969, 54).
Die Gepflogenheit dieses Gewerbes, aktuelle Nachrichten oder auch unterhaltende Schauergeschichten dem umstehenden Publikum von einem Podest herab singend vorzutragen, läßt sich Anfang des 18. Jh. beispielsweise in R. Keisers Oper *Le bon vivant oder d. Leipziger Messe* (1710), 2. Bild, erkennen, wo ein „Meister-Sänger" „auf ein klein Bänckgen" steigt (vgl. H. Chr. Wolff, *Die Barockoper*, Wolfenbüttel 1957, I, 83), oder an der Prägung des Ausdrucks „Zeitungsbank" ablesen (D. W. Triller, *Poetische Betrachtungen* IV, Hbg 1725, 653) und dürfte wohl die Bildung der abfällig gemeinten Bezeichnung Bänkelsänger ausgelöst haben:

B. Neukirch, *Herrn von Hoffmannswaldau u. andrer Deutschen auserlesener u. bißher ungedruckter Gedichte* VI (Lpz. 1709): Recht! spricht ein gelehrter knauser, / Die haluncken sind es werth; / Doch geduld, du grillen-lauser! / Dir ist auch noch was beschert, / Die gelehrten bäncklein-sänger / Sind die ärgsten müßig-gänger (342 f.; zit. nach: *B. Neukirchs Anthologie*... VI, hg. von E. A. und M. M. Metzger, Tübingen 1988, 414);
J. Chr. Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* (Lpz. [1730] ³1742): Die Fügung der Wörter giebt oft alten Wörtern einen neuen Verstand: Wenn nun der Scribent sie so verbindet, daß man ohne Mühe sieht, was er haben will, so ists gut. Der Grundtext kann auch von der Zusammenziehung zweyer einfacher Wörter verstanden werden. Z. B. Bank und Sänger ist beydes bekannt: wenn ich aber einen schlechten Poeten einen Bänkelsänger nenne, so ist es neu (15, Anm. 16);
Die wildesten Leute verließen ihre Wälder und liefen einem Amphion oder Orpheus nach, welche ihnen nicht nur auf ihren Leyern etwas vorspielten, sondern auch allerley Fabeln von Göttern und Helden vorsungen: nicht viel besser, als etwan itzo auf Messen und Jahrmärkten die Bänkelsänger mit ihren Liedern von Wundergeschichten, den Pöbel einzunehmen pflegen (89).

Ungeachtet der Übernahme des Ausdrucks Bänkelsang in das Vokabular der in der zweiten Hälfte des 18. Jh. einsetzenden Volksliedforschung (vgl. dazu die Belege von Raspe 1766 und Goethe 1774/75, → *Ballade* (Neuzeit) IV. (1)(a), sowie den Titel von Fr. Nicolais Parodie *Eyn feyner kleyner Almanach Vol schönerr echterr liblicherr Volckslieder, lustigerr Reyen vnndt kleglicherr Mordgeschichte, gesungen von Gabriel Wunderlich weyl. Benkelsengernn zu Dessaw* I, Bln u. Stettin 1777), begegnet Bänkelsang und auch Bänkelsänger nur vereinzelt in ursprünglichem Sinn:

Fr. E. A. Heydenreich, *Über d. Charakter d. Landmanns in religiöser Hinsicht* (Lpz. 1800): Es sind Zigeuner, Wahrsager, Bärenführer, Hanswürste, Bänkelsänger, Zahn- und Wurmdoktores, Seiltänzer, Klopffechter, Kunstreiter, Ratten-, Mäuse- und Wanzen-Mörder, Unglücksausschreier, die von einem halben oder ganzen Bogen bekannte und unbekannte, wahre und erlogene... Ereignisse ablesen, den Wisch um ein paar Dreyer verkaufen, ja gar das entstellte grelle Gemälde davon der zusammengelaufenen neugierigen Menge, versteht sich gegen Erstattung der Gebühr, vorhalten. Liederverkäufer, welche Gesänge voll Albernheiten und Zoten feil tragen, und leider! Käufer genug finden (67).

Zumeist werden diese Ausdrücke in übertragener Bedeutung für schlechte Kunst gebraucht:

J. Chr. Adelung, *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches*... I (Lpz. 1774), Art. *Bänkelsänger*: ein Landstreicher, der auf den Gassen von hölzernen Bänken allerley Mordgeschichte absinget. Figürliche und in verächtlichem Verstande, ein schlechter Dichter, der sich ein Geschäft daraus macht, gemeine Gegenstände zu besingen (639 a);
P. L. H. Röder, *Geographie u. Statistik Wirtembergs* (Laybach in Krain 1787): Von dem elenden Gesange der Bänkelsänger, Almanachsfüller und Gelegenheitsdichter, die um einen Dukaten lachen und weinen... ist kein Schluß auf den Geschmack oder die Fähigkeit der Nation, nur auf den Hunger des Versmachers zu machen (I, 100);
Fr. W. Gotter, *Gedichte* I (Gotha 1787), *Vorrede*: ...und wenn hirnlose Nachahmer die Poesie zur Bänkelsängerey herabwürdigen, geben sie sich früh oder spät dem Gelächter preis (VII f.);
Th. Heinsius, *Volkthümliches Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* I (Hannover 1818), Art. *Bänkelsänger*: einer, der auf den Gassen oder an öffentlichen Orten allerlei abenteuerliche Geschichten absingt (der Bänkelreiter); uneigentlich und verächtlich, ein schlechter Dichter, Reimer; die Bänkelsängerei...; überhaupt verächtlich ein schlechter Gesang... (371 b);
Fr. G. Klopstock, *Die Dtsch. Gelehrtenrepublik* I (Hbg 1774), *Die Geseze*: Weil mit nichten können loben, und auch nicht tadlen, die da sind Nachsager, Angaffer, Witzhaftige, Schwäzer in Zusammenkünften und Büchern, Mäcenate, Schranzen, Ausschreiber, Abconterfeyer, Meisterer, Pfuscher, Theoreyklauber, Bänkelsänger, Schemelrichter, und wer sonst noch dieses Gelichters, Geschmeis-

ses, und Gezüchts seyn mag, kurz die Narren, Thoren und Gäuche samt und sonders... (64).
In Musiklexika werden die Stichwörter Bänkelsang und Bänkelsänger erst seit 1829 verzeichnet und zumeist als historische Erscheinung erklärt, wobei der Wortbestandteil Bank oder Bänkel in verschiedener Weise herangezogen wird. Der übertragene mus. Wortgebrauch, d. h. die Bezeichnungsfunktion als Werturteil für ein schlecht komponiertes Stück, findet 1870 Eingang:

AnderschW (Bln 1829), Art. *Baenkelsaenger*: In Deutschland vor alten Zeiten herumziehende Personen, welche besonders zu Markt- oder Kirchweihzeiten in Städten und Dörfern, auf öffentlichen Plätzen, allerhand in Reim und Gesang gebrachte biblische und weltliche Geschichten, absangen. Die in den verschiedenen Geschichten dem Auge darstellbaren Szenen, waren auf grossen Tafeln von Leinwand in gegitterten Fächern gemahlt. Auf hohen Bänken stellten sie solche auf, damit sie von Allen übersehen werden konnten: sie selbst aber standen neben denselben und zeigten jedesmal, wenn während des Gesanges von einer solchen Szene die Rede war, auf das dieselbe enthaltendes Fach oder Feld, mit einem Stäbchen hin, jede Figur besonders antupfend (46);
G. Wedel, *Beitr. zu einem Wörterbuche d. Tonkunst* (NZfM, Bd. 9, 1838): Ballade, das Tanzlied, der Bänkelsang (132 a);
BernsdorfL I (Dresden 1856), Art. *Bänkelsänger*: ...der Name scheint daher zu kommen, daß die Sänger und Erklärer bei ihrem Geschäfte sehr oft auf einem Bänkchen (Bänkel) stehen, — vielleicht um die Versammlung des Einkassirens wegen besser übersehen zu können (324);
Mendel/ReißmannL I (Bln 1870), Art. *Baenkelsänger*: Der Name Baenkelsänger ist jedoch für fahrende und Kneipensänger beibehalten und auch auf die Componisten von Liedern im trivialen und vulgären Style ausgedehnt worden (411).

*

(3) In den 1770er Jahren ist Gassenhauer in historischem Sinne für Volkspoesie und Volkslied gebräuchlich. Im Unterschied zur abfälligen Bezeichnungsfunktion, die diskriminierend auf die Lieder der Unterschicht, des sogenannten Pöbels, zielt, erwächst dem Begriffswort dabei eine positive, wenn nicht gar euphorische Konnotation. Denn erstens zielt dieser Begriffsgebrauch auf jenes nationale Kulturgut der gesamten Bevölkerung eines Sprachraumes, das als Ur- oder Grundschicht des poetischen Schaffens überhaupt verstanden wird, und zweitens wird auf eine historische Distanz abgehoben, die den Ausdruck mit einer gegenwartskritischen und antirationalen Tendenz versieht und sich gegen das Artifizielle des künstlerischen Schaffens überhaupt richtet.
Wohl vermittelt über das historische Interesse an altenglischer Balladendichtung seit Beginn des 18. Jh. (→ *Ballade* (Neuzeit) IV. (1) u. (2)) und der in Wörterbüchern seit 1700 nachweisbaren Synonymität der Ausdrücke Ballade und Gassenhauer (vgl. auch Sprengens Rede von „sogenannten Gassenhauern, die man in Engelland Ballards nennt", *K. Fr. Drollingers Gedichte, samt andern dazu gehörigen Stücken*, hg. von J. J. Sprengen, Basel 1743, 235), wird mit dem seit 1770 verstärkt einsetzenden Interesse an Volkspoesie und Bemühungen um deren Sammlung der Ausdruck Gassenhauer als positive Bezeichnung in den Wortschatz der Volksliedforscher übernommen:

J. H. Voß, Brief an Brückner (24. 2. 1773): Man hat im Englischen so vortrefliche alte Balladen aus dem funfzehnten Jahrhundert. Sollten in Mecklenburg nicht noch einige von unsern alten sich erhalten haben? Wo ich nicht irre, hab' ich bisweilen solche alte Abentheuer absingen hören. Bemühe dich doch ja um alle Gassenhauer, und wenn du was gutes findest, so theil's mit (*Briefe von J. H. Voß* I, hg. von A. Voß, Halberstadt 1829, 130 f.; vgl im Zusammenhang mit Gassenlied den Brief an Brückner vom 13. 6. 1773, 143);
vgl. auch den Beleg von G. A. Bürger 1776, → *Ballade* (Neuzeit) IV. (1) (a);
Voß, Rezension von *Des Knaben Wunderhorn* (Heidelbergische Jb. d. Lit. II, Bd. 1, 1809): Die meisten, eigentlichen Volklieder stammen aus jener früheren Zeit. Unsere Tage, die nur im politischen Enthusiasmus etwas Tüchtiges, allgemein Einschneidendes gewirkt, haben auch nur Einen tüchtigen Gassenhauer, den Marseiller Marsch, hervorgebracht... (231).

Daß aber die Ausdrücke Gassenhauer und Gassenlied möglicherweise in latent ironischer Absicht sowie in Ermangelung eines geeigneten Terminus gebraucht werden (der Ausdruck Volkslied wird erst 1773 von Herder geprägt), verdeutlicht der Ton, in dem sie auf die in Anlehnung an historische Vorbilder verfaßten Dichtungen übertragen werden:

J. G. Herder, Brief an J. H. Merck (28. 10. 1770): Bedenken Sie, daß Sie mir noch sogar auf mein schönes Klotzisches Gassenlied eine Antwort schuldig sind (*Briefe* I, Weimar 1977, 276);
C. F. Cramer, Brief an Bürger (18. 8. 1773): Ich bin indessen doch auf Deinen Gassenhauer [die Dichtung *Leonore*] neugierig... (*Briefe von u. an G. A. Bürger* I, hg. von A. Strodtmann, Bln 1874, 135).

IV. Im 19. Jh. wird mit Gassenhauer auf Lied und Musik breiter Volksschichten abgehoben. Die abwertende Konnotation des Ausdrucks wird sowohl von einer impliziten Disqualifizierung der gemeinten Sache gespeist als auch von der im Wortbestandteil Gasse anklingenden Verachtung der sozialen Trägerschicht. Der Gebrauch des Wortes Gassenhauer enthält dadurch fast duchweg ein Werturteil, wobei die Benennung die Begründung für die Abwertung ersetzt.

(1) Während sich der idealisierte Begriff des Volkes in Abgrenzung zu Pöbel in seinen positiven Werten wie Tradition, Ursprünglichkeit, Reinheit und Geschlossenheit im Ausdruck Volkslied bis ins 20. Jh. hält, wird Gassenhauer Anfang des 19. Jh. in die romantische Volksdiskussion zur Bezeichnung derjenigen Lieder oder Dichtungen eingeführt, die aufgrund ihrer Simplizität, Derbheit oder Vulgarität nicht diesem emphatischen Volksliedbegriff entsprechen. Gassenhauer bezeichnet QUALITATIV MINDERWERTIGE VOLKSLIEDER.

J. Voß, der noch 1773 den Ausdruck in positivem Sinne für sammlungswürdige Volkslieder heranzieht (zit. oben, III. (3)), verdeutlicht 1808 mit seinem Sprachgebrauch, wie sich die anfänglich unkritische Begeisterung gelegt und sich nicht zuletzt mit der Prägung des Ausdrucks Volkslied eine differenzierte Bewertung herausgebildet hat. In einer Rezension der von L. A. von Arnim und Cl. Brentano herausgegebenen Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* (Heidelberg 1806—08) kritisiert er die Willkür der Auswahl, die absichtlichen Veränderungen und offenkundigen Fälschungen. Voß gebraucht den Ausdruck Gassenhauer hier im weitesten Sinne für Produkte des umgangsmäßigen Liedschaffens früherer Zeiten, insbesondere aber für diejenigen Lieder, die dem emphatischen Volksliedbegriff nicht entsprechen. Die negative Konnotation ist dabei nicht nur an den erläuternden Adjektiven ablesbar, sondern auch an der parallelen Prägung Kirchenhauer, mit der Voß die geistlichen von den weltlichen Texten scheidet:

Morgenblatt für gebildete Stände (Nr. 283, 25. 11. 1808): In den neu erschienenen Bänden wird... ein heilloser Mischmasch von allerlei buzigen, truzigen, schmuzigen und nichtsnuzigen Gassenhauern, samt einigen abgestandenen Kirchenhauern, uns vorgeschüttet (1129 b).

Der idealisierte Volksliedbegriff führt dazu, daß trotz der Zugehörigkeit zu einer gemeinsamen Trägerschicht die Ausdrücke Volkslied und Gassenhauer zumeist komplementär gebraucht werden. Wenn auch Thibaut 1825 und Geyer 1844 als wesentliches Unterscheidungsmerkmal einzig auf die Wirkungsdauer rekurrieren, wird im Sprachgebrauch implizit deutlich, daß die Kennzeichnung Gassenhauer auf das Fehlen aller derjenigen Merkmale abhebt, die sich mit dem emphatischen Volksliedbegriff verbinden:

A. Fr. J. Thibaut, *Ueber Reinheit d. Tonkunst* ([Heidelberg 1825] Freiburg i. Br. u. Lpz. [7]1893): Ich halte daher das Studium der Volkslieder, d. h. der Lieder, welche nicht, wie die sogenannten Gassenhauer, ein kurzes Leben hatten, sondern dauernd im Volke fortblühten, für etwas höchst Bedeutendes (34);
G. Wedel, *Dtsch. Volkslied* (NZfM, Bd. 16, 1842): Die polnischen Volkslieder, obwohl sie in einem Sinne volle Volkslieder sind, rein volksthümlich klingen..., fallen auf der andern Seite wieder zu sehr mit dem Tanze zusammen, entwickeln zu wenig Würde und Adel der Gedanken, als daß sie mit den unsern den Vergleich aushielten. Selbst das Lied: „Noch ist Polen nicht verloren", würde bei uns nur Gassenhauer genannt werden (158 b f.);
Fl. Geyer, *Die dtsch. Volkslieder u. ihre Singweisen* (Berliner Mus. Zeitung, Nr. 31, 1844): Es frägt sich, ob blos solche Lieder gewählt werden sollen, die noch j e t z t im Munde des Volks leben... oder auch solche, welche je darin auf längere Zeit gelebt haben, oder denen v o r ü b e r g e h e n d von dem Volke gehuldigt wurde, wobei von selber die Charakterisirung des Volksliedes in seiner Unterscheidung von fremdländischen Gesängen oder auch von sogenannten Gassenhauern hervortreten würde (o. S.);
Fr. W. von Ditfurth, *Fränkische Volkslieder* II: *Weltliche Lieder* (Lpz. 1855): Da es ferner dem Herausgeber vorliegender Sammlung... sehr oft widerfuhr, daß selbst Gebildete unter Volksliedern nur Gassenlieder, Gassenhauer, wie sie sich auszudrücken beliebten, verstanden: so mag darin folgender Versuch, das eigentliche Wesen des Volksliedes deutlicher zu machen, seine Begründung finden (VIII).

F. Riewe macht 1879 in diesem Zusammenhang mit seiner Differenzierung zwischen „wahrer Volkspoesie" und „Poesie des Volkes" das sprachliche Dilemma deutlich, das darin besteht, daß der gemeinsame Überbegriff — Volkslied — schon positiv besetzt ist:

Hwb. d. Tonkunst (Gütersloh 1879), Art. *Volkslied*: Nicht zu verwechseln ist die wahre Volkspoesie mit jener Poesie des Volks, die wir gewöhnlich mit dem Namen „Gassenhauer" bezeichnen. Letzteres ist zwar ebenfalls ein freies Erzeugniß des Volks, aber nie aus dessen Gefühl, sondern stets nur aus dessen Verstand hervorgegangen und, da sie nur vorübergehende Interessen behandelt, selbst auch nur von vorübergehendem Interesse (283).

Dieser Schwierigkeit, zwischen „wahrem" Volkslied und Lied des Volkes begrifflich unterscheiden zu müssen, weichen einige Autoren des 19. Jh. dadurch aus, daß sie Gassenhauer der Bezeichnung Volkslied subsumieren und Gassenhauer entweder als „verächtliches Volkslied" oder als „Abart der Volkslieder" definieren:

HäuserL (Meissen 1828), *Ergänzungen*, Art. *Gassenhauer*: Gassenlied, Volkslied, meist mit schlechter Nebenbedeutung... (II, 151);
GathyL (Lpz., Hbg u. Itzehoe 1835), Art. *Volkslieder*: Gassenhauer sind eine Abart der Volkslieder, von diesen abweichend durch einen gemeinen, trivialen Stil (318 a);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), Art. *Gassenhauer*: wörtliche Benennung verächtlicher kleiner Volkslieder mit leichter Melodie... (300);
GrimmW, IV, I, 1 (Lpz. 1878), Art. *Gassenhauer*: jetzt versteht man darunter meist ein rohes volkslied... (1450).

Selten wird im 19. Jh. versucht, den Ausdruck Gassenhauer als Lied des Volkes in positivem Sinne zu verstehen. Einzig der Volksliedforscher Fr. Hinrichs übt an dem euphorischen Gebrauch des Wortes Volkslied Kritik, indem er den Terminus Gassenhauer unter Bezug auf die historische Distanz

gleichwertig neben Volkslied stellt; allerdings klingt auch bei ihm die abfällige Konnotation durch, der elliptisch der „zarteste und sinnvollste Gesang“ des Volksliedes gegenübersteht:

Die poetische u. mus. Lyrik d. dtsch. Volks (Preußische Jb. XI, Bln 1863): Jedenfalls muß man die sinnig verzückte Miene aufgeben, die bei Vielen traditionell geworden ist, wenn sie nur das Wort „Volkslied“ in den Mund nehmen; für die Texte, wie für die Melodien gilt gleichmäßig, daß der Gassenhauer so altehrwürdigen Ursprungs ist, wie der zarteste und sinnvollste Gesang, der aus weitester historischer Ferne zu uns herübergeklungen ist (595 f.).

(2) Dem Begriffsverständnis von Gassenhauer in bezug auf die vergangene oder tradierte Musik des Volkes geht im 19. Jh. ein Sprachgebrauch parallel, der auf die aktuell rezipierte Musik breiter Bevölkerungsschichten im Sinne von TRIVIALMUSIK abhebt. Schon Ende des 18. Jh. verbindet sich dabei mit dem Begriff des Gassenhauers die Vorstellung eines Absinkens artifizieller Kompositionen und eines Rezeptionsmechanismus, in dem die Hörgewohnheit das Verständnis ersetzt:

Chr. Fr. B. Augustin, *Bemerkungen eines Akademikers über Halle u. dessen Bewohner in Briefen*... (Quedlinburg 1795), *Idiotikon d. Burschensprache*: Gassenhauer wird ein solches Lied genannt, welches schon so allgemein ist, daß es von der geringsten Menschenklasse auf allen Gassen abgesungen wird (50).

Auch J.W. von Goethe bezieht in einem Brief an Fr. Zelter (5. 11. 1804) den Ausdruck Gassenhauer auf ein populäres, aktuelles, komponiertes Lied, wenn er von der „zur volksweise gewordenen Zahnschen composition des Schillerschen reiterliedes“ (GrimmW IV, I, 1, Art. *Gassenhauer*, Lpz. 1878, 1450) spricht:

Möchten Sie mir wohl die Partitur von Ihrem: Wohl auf Cameraden zuschicken; ich finde sie nicht, eben da sie für diesen Winter einstudirt werden und den alten Gassenhauer vertreiben soll (*Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter* I, hg. von Fr. W. Riemer, Bln 1833, 150).

Die Merkmale des Bekannten und Beliebten führt J.H. Campe vier Jahre später an und begründet sie durch den Hinweis auf die „angenehme und leichte Weise“:

Wörterbuch d. Dtsch. Sprache II (Braunschweig 1808), Art. *Gassenhauer*: ...oder ein Lied, welches so bekannt und beliebt ist, daß man es selbst vom niedrigsten Pöbel singen hört, welches oft mit Liedern, die eine angenehme und leichte Weise haben, der Fall ist (229 b).

In der Folge wird mit Gassenhauer immer stärker auf die Verbreitung und die faßliche Melodie abgehoben:

Th. Heinsius, *Volkthümliches Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II (Hannover 1819), Art. *Gassenhauer*: ...ein gewöhnlich schlechtes oder sehr bekanntes Lied... (188 a);
J. A. Chr. Burkhard, *Neuestes vollständiges mus. Wörterbuch* (Ulm 1832), Art. *Vaudeville*: (Gassenhauer, Gassenlied, Liederposse)... bey uns ein Lied, das eine sehr leichte Melodie hat, und daher von Jedermann auf den Straßen gesungen wird (349).

Daß diese Begriffsmerkmale des Populären keineswegs negativ konnotiert werden, sondern zumindest bis in die 1830er Jahre durchaus von Wertschätzung begleitet sein können, geht aus Äußerungen Börnes und Hegels hervor und wird in Gollmicks Formulierung offenkundig:

L. Börne, *Kritiken*, Nr. 15: *Humoralpathologie* (1820): Musik ist Gebet; ob nun das Kind es herstammele, ob der rohe Mensch in roher Sprache es halte, ob der Gebildete in sinnigen geistvollen Worten — der Himmel hört sie mit gleicher Liebe an und gibt jedem den Widerklang *seiner* Empfindung als Trost zurück. Das Gassenlied, das den rohen Gesellen hinauftreibt, ist so ehrwürdig als die erhabenste Dichtung Mozarts, die ein empfängliches Ohr begeistert (*Sämtliche Schriften* II, Düsseldorf 1964, 454);
G. W. Fr. Hegel, Brief an seine Frau aus Wien (25. 9. 1824): Dies Stück dauerte etwa eine Stunde, dann kam eine Pantomime mit Musik, — die ewige Geschichte vom Harlekin mit seiner Colombine; da habe ich dann einmal diese Geschichte in ganzer Ausführlichkeit angesehen, — dies ist eine ganze Hecke von lustigen Unsinnigkeiten, — Gassenhauer, Tanzmusik, rast und tollt dies drittehalb Stunden ohne Rast und Ruhe fort. Diese Vorstellung hat mich sehr unterhalten... (*Briefe von u. an Hegel* III, hg. von J. Hoffmeister, Hbg [1954] ³1969, 58);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie* (Ffm. 1833), Art. *Gassenhauer*: In einem andern Sinne führen diesen Namen aber auch mitunter die edelsten *Melodieen*, die erst im Munde des Volks ihre Popularität erhalten haben; z. B.: die Gesänge der ältern *Zauber*- und *Buffa-Opern*, die man lange Zeit auf allen Gassen herunterorgelte (126);
vgl. GrimmW IV, I, 1 (Lpz. 1878), Art. *Gassenhauer*: ...aber daneben lebt noch der eigentliche begriff..., d. h. lied oder liedweise wie sie von zeit zu zeit neu auftauchend in allgemeine gunst kommen, daher auch auf der gasse herrschend (1450).

Gleichwohl setzt schon um 1824 eine von Häuser und Andersch kritisierte Tendenz ein, mit dem Ausdruck Gassenhauer die Merkmale der Umgangsmusik im 19. Jh. negativ — als platt, abgeleiert oder abgedroschen — zu bewerten:

Anon. Rezension von J. Göbels *Zwölf Variationen für d. Pianoforte*... (Cäcilia I, 1824): Aber dass man gewöhnlich, — und so auch in dem vorliegenden Werkchen, an die Stelle der besagten Abschweifung, grade nur ein leidiges *Da capo* des ersten Theiles setzt..., thut dem, jedenfalls höchst graziösen Thema, doch gar zu grossen Schaden, und hängt ihm gleichsam den Zuschnitt eines Gassenhauers, etwas gemein Plattes auf... (147);
HäuserL (Meissen 1828), Art. *Vaudeville*: Obgleich Vaudeville ein Lied ist, das häufig in der Stadt gesungen wird und gleichsam von Mund zu Mund geht, so würde man es doch mit Unrecht durch unser deutsches Gassenhauer, eine Benennung, die nur im verächtlichen Sinne gebraucht wird, übersetzen (II, 117); vgl. dazu auch den Art.

Vaudeville in: *Conversations Lexicon* VII (Lpz. u. Altenburg 1816, 273);
AnderschW (Bln 1829), Art. *Gassenhauer*: Aber unrecht ist es, wenn man gute Sachen, weil sie vom Volke wegen ihrer Deutlichkeit bald aufgefasst und gesungen werden, Gassenhauer nennt: und es beleidigt den Komponisten, der gerade seinem Werke einen besonderen Vorzug, nämlich das Ansprechende und leicht Fassliche mitzugeben verstand (197);
E. Krüger, *Ueber Virtuosenunfug* (NZfM, Bd. 13, 1840): Die Anderen sind eben nicht besser, Manche sogar einen guten Theil schlechter, wie z. B. der „norddeutsche Balladensinger" — der mir mit seiner sogenannten schönen Stimme triviale Gassenhauer vorsang, dagegen ohne Beschämung seiner Furcht vor der poetischen Musik Franz Schubert's aussprach, weil sie nicht so viel „Glück machte vor den Leuten", wie er sagte (74 b, Anm.).

Um die Jahrhundertmitte hat sich der Ausdruck als abfällige Bezeichnung für Unterhaltungsmusik im Verhältnis zur elitären Opusmusik durchgesetzt und ermöglicht nicht nur die Verwendung des Ausdrucks für aufdringliche und nur zufällig oder beiläufig gehörte ‚Ohrwürmer', wie sie bei Raumer 1852 zu finden ist, sondern begleitet auch das beispielsweise bei Riemann aufscheinende Verständnis als Komplementärbegriff zur reinen Kunstmusik. Gassenhauer wird zur Bezeichnung für jegliche schlecht gemachte, der Mode gehorchende oder aus pekuniären Interessen heraus verfaßte Musik:

K. von Raumer, *Gesch. d. Pädagogik* III, 2 (Stuttgart 1852): Wer möchte nun wohl schlechtes, oder auch nur ganz mittelmäßiges in das Kindergedächtnis einpflanzen, was dann ihr Leben lang, wie ein böses Unkraut in ihnen wucherte, was in ihnen forttönte, wie elende Gaßenhauer, die wir zufällig hören, und die in uns wider unsern Willen unleidlich forttönen (211);
R. Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg* (1862), *Erster Aufzug*, Beckmesser: D'rin bracht' er's [H. Sachs] weit, der hier so dreist: / Gassenhauer dichtet er meist (zit. nach: *Gesammelte Schriften u. Dichtungen* VII, Lpz. [4]1907, 175);
C. Fr. Glasenapp, *Richard Wagner's Leben u. Wirken* I (Lpz. [1876] [2]1882): Bei voller Erfolglosigkeit aller seiner Bemühungen sah sich Wagner endlich gezwungen, sich zur Anfertigung der Musik zu einem „gassenhauerischen" Dumanoir'schen Vaudeville für ein Boulevardtheater bereit zu erklären (94);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Gassenhauer*: ... hat heute die Bedeutung des Abgedroschenen, Abgeleierten und zugleich die des Gemeinen, nicht der Kunst Würdigen (291 b);
Fr. M. Böhme, *Die Gassenhauer seit hundert Jahren* (Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang XI, 1896): Heute aber nennen wir Gassenhauer allbekannte Gesänge und Musikstücke, die vom Pöbel auf der Gasse viel gesungen..., gepfiffen, auf dem Leierkasten und der Harmonika gespielt werden, überhaupt abgedroschene und abgeleierte Stücke gemeinen Inhalts, der Kunst nicht würdig (4 b);
Zu den Gassenhauern oder sagen wir abgedroschenen Klavierstücken gehört meines Bedünkens auch das um 1860 entstandene „Gebet einer Jungfrau"... (82 a).

V. Seit Ende des 19. Jh. bezeichnet Gassenhauer ein SAISONALES, POPULÄRES GROSSSTADTLIED, welches — entweder eigens als Unterhaltungsprodukt hergestellt oder aber durch anonyme Hinzufügung eines neuen Textes zu einer bekannten Melodie entstanden — zeitweise in breiten Schichten der Stadtbevölkerung gesungen wird. In dieser Bedeutung läßt sich der Ausdruck erstmals in den 1880er Jahren belegen:

H. Fränkel, *Ein neuer Weg zur sittlichen u. geistigen Hebung d. Volkes* (Bln [2]1889): Das Volk liest, was ihm in's Haus getragen, was ihm durch den Kolporteur... aufgedrungen wird. Das sind zunächst die neuesten „Couplets", auf deutsch Gassenhauer, „Lieder", deren Inhalt ebenso gemein wie dumm zu sein pflegt, was nicht hindert, dass dieses Zeug z. B. in den Häusern und auf den Höfen und Strassen Berlins ausgeboten und massenhaft gekauft wird. Vielfach trägt der Kolporteur selbst die von ihm feilgehaltenen Couplets auf den Höfen zum allgemeinen Ergötzen vor... (13).

1891 weist der Signant „P. St-k." im Art. *Wie entsteht d. Berliner Gassenhauer?* (Berliner Morgenpost vom 7. 3. 1891) in wohl ironischer Abgrenzung zum Volksliedbegriff auf die Verbindung dieser Gassenhauer genannten Lieder mit industriellen Herstellungsprozessen hin:

Eine Schnitterin sang es zuerst zur Erntezeit, die Schnitter sangen es ihr nach, der Bach trug es murmelnd davon, von ihm lernten es die Vögelein und zwitscherten es hinaus in die weite, weite Welt: so entstand das Volkslied. Viel prosaischer ist die Entstehungsgeschichte des Berliner Gassenhauers: es wird fabrizirt. Die Berliner Gassenhauer-Erzeugung beruht, gleich den übrigen modernen Fabrikationen, auf Großbetrieb, und zerfällt in Spezialisierung der Fächer. Da sitzen sie, die Gassenhauerfabrikanten... — die vom sentimentalen, die vom pikanten und die vom schnoddrigen Fach — und „dichten" und „dichten" und „dichten" (zit. nach: L. Richter, *Der Berliner Gassenhauer*, Habil.-Schrift, maschr. Bln 1966, I, 273).

Dieses primär vom Herstellungsverfahren bestimmte Begriffsverständnis wird zu Beginn des 20. Jh. um die Merkmale des Kurzlebigen und Modischen sowie um die von den Verbeitungsmechanismen bedingte regionale und nationale Unabhängigkeit ergänzt:

W. Uhl, *Das dtsch. Lied* (Lpz. 1900): Der Gassenhauer ist uralt und doch ewig jung, oft auch international (241);
W. Tappert, *Komm' Karline, komm'! Ein internationaler Gassenhauer* (Rheinische Musik- und Theater-Zeitung VI, 1905): Berlin ist zur Zeit übel d'ran: es hat keinen Gassenhauer, keine Melodie, welche Jeder singt, trällert, pfeift, klimpert und fiedelt...
Die Umlaufszeit eines richtigen Gassenhauers dauert in der Regel zwei, höchstens drei Jahre, dann verschwindet er, und ein anderer nimmt seinen Platz ein (421 a);
L. Riemann, *Der Gassenhauer* (Neue Musik-Zeitung XXIX, 1908): Mit einer fabelhaften Schnelligkeit bringt der wirtschaftliche Verkehr den Gassenhauer unter die Leute...

Blitzschnell verbreitet sich die Weise und nach 8 Tagen wurde sie bereits am Rhein gesungen. Heute denkt fast kein Mensch mehr an das Lied von der Hulda mit ihrem „Stuhl da". Gestern entstanden, heute gesungen, morgen vergessen.
Selbst in das weltverlassene Heidedorf dringt das Gasssenlied! (373 b).

Um 1910 setzt eine kritische und teilweise polemische Auseinandersetzung mit dem Wert und der sozialen Wirkung der großstädtischen Liedproduktion ein und führt verstärkt zu einem pejorativen Wortgebrauch von Gassenhauer wie Gassenlied:

A. Penkert, *Das Gassenlied* (Lpz. 1911): Und das ist das Schlimme: während die Gassen selbst vom Strom des Großstadtlebens kaum berührt werden, der Sang der Gasse strömt durch die engsten und breitesten, ältesten und jüngsten Straßen, frei und in frecher Alleinherrschaft. Allerdings sind die Gassen nicht die Geburtsstätten dieser Lieder. Ihre Verfasser sind meist gutgestellte Leute, die sich für die Wohnungen in den Gassen schönstens bedanken würden. Die Gassen sind auch nicht die wichtigsten Verbreitungsgebiete jener Lieder. Die finden wir in den Vorstadt- und Variététheatern, in den unzähligen Bier- und Kaffeehäusern, in denen Chansonetten und Heldentenöre diese geschmackvollen Weisen möglichst eindringlich darbieten. So bezeichnet der Ausdruck Gassenlied weder Genesis noch Geographie dieser Lieder richtig, sondern nur die Minderwertigkeit ihrer Texte und Melodien (5 f.);
K. Storck, *Volkslied u. Gassenlied* (Der Türmer XIII, 1911): Das Gassenlied ist also ein Volkslied; ja wir müssen sogar gestehen, mag es uns auch noch so schwer fallen, daß seit einigen Jahrzehnten eigentlich überhaupt nur Gassenhauer jene Grundbedingung des Volksliedes erfüllen, daß sie vom ganzen Volke aufgenommen wurden. Das ist ein schlimmes Zeichen für den musikalischen Geschmack des Volkes... (707);
E. Istel, *Der Schlager. Volkslied u. Gassenhauer* (Dtsch. Militär-Musiker-Zeitung XXXVIII, 1916): Der moderne Gassenhauer wütet nun als geistige Epidemie in den Großstädten und breitet sich von da auf kleinere Städte, ja sogar aufs flache Land aus, insbesondere seitdem Grammophon und Kinematograph selbst die kleinsten abgelegenen menschlichen Siedlungen verseucht haben (345 c).

In den 1920er Jahren versuchen demgegenüber andere Autoren mit dem Ausdruck Gassenhauer neben den komponierten Liedern auch den anonymen eigenschöpferischen Umtextierungen populärer Musikstücke der Großstadtbevölkerung als musiksoziologischem und funktionalem Phänomen gerecht zu werden, was zu einem wertneutralen Begriffsverständnis führt:

H. Knödt, *Wiener Gassenhauer* (Der Merker XII, 1921): In seiner gegenwärtigen Gestalt liefert der Gassenhauer sogar einen, allerdings recht traurigen Beweis, daß Volksmusik noch überhaupt am Leben ist... (452);
Unsterblich ist er, der Gassenhauer, wie der Mensch und sein Elend. Wie der Stromer, der ihn spielt und singt, außerhalb des gesellschaftlichen Lebens steht, steht er außerhalb der sozialen Kunstanschauung. Gehört er deshalb nicht auch zur Kunst? (456);
H. Naumann, *Grundzüge d. dtsch. Volkskunde* (Lpz. [1922] [2]1929): Es geht nicht an, sondern fälscht das wissenschaftliche Bild, wenn man das inhaltlich Anstößige oder Kurzlebige einfach ausscheidet und unter dem Begriff ‚Gassenhauer' sammelt. ‚Gassenhauer' bezeichnet vielmehr gerade so recht die Volksläufigkeit, auf die es in erster Linie ankommt (119);
B. von Münchhausen, *Volkslied, Gassenhauer, Schlager* (Frankfurter Zeitung u. Handelsblatt vom 15. 6. 1924): Der Gassenhauer ist ein jüngerer weitläufiger Verwandter des Volkslieds... Der Gassenhauer ist oft ausländischer Herkunft, spricht mit Vorliebe von dem, was die Zeit „Errungenschaften" nennt...
Nun darf uns dies, gewiß berechtigt harte Urteil aber nicht hindern, dem Gassenhauer als soziale und literarische Erscheinung gerecht zu werden.
...das kann bei sorgfältiger Kennzeichnung von Wort und Weise der Gassenhauer nur bedeuten, daß diese in ihrer Entwicklung ein Kinomatogramm der Entwicklung der Volksseele geben... (2);
R. Senger, *Ursache u. Wirkung d. Gassenhauers* (Musik im Leben IV, 1928): Das Volk hat das Gassenlied nötig! Es dient ihm zur Entspannung. Wenn Gassenhauerklänge die Arbeit der Büglerin... begleiten, so geht sie leichter und schneller von der Hand...
Der Gassenhauer muß als durchaus ernst zu nehmende Erscheinung des Kulturlebens gewertet werden. Die Änderung der Lebensanschauungen, die Lockerung der Sitten hinterläßt ihren deutlichsten Niederschlag in den Texten der Gassenlieder (87 a).

Gleichwohl bleiben in den zwanziger Jahren diese Versuche, Gassenhauer in den fachwiss. Sprachgebrauch einzuführen, singulär gegenüber dem abschätzigen Begriffsverständnis, welches von der Bewertung der Großstadt als „Herd der Unkulturbewegung" (H. J. Moser, *Der Gassenhauer*, Faust II, 1923/24, H. 10, 12) getragen wird:

H. Breyer, *Vom Volkslied zum Gassenhauer* (Dtsch. Arbeiter-Sängerzeitung XXV, 1924): Sind die Volkslieder im Wandel der Zeiten zurückgedrängt, so ist doch ein Ersatz entstanden; aber wie die meisten Ersatzmittel ist auch dieser recht übler Art. Es sind die sogenannten Gassenhauer (88 b);
P. Schneider, *Das dtsch. Volkslied* (Akademische Monatsblätter XXXIX, 1927): Freilich, es gibt unter dem, was gesungen wird, auch Eintagsfliegen von ganz besonderer Art. Ich meine die sogenannten Gassenhauer... Es ist nichts Deutsches darin, weil sie erwachsen aus dem Boden der internationalen Großstädte — und weil ihr Inhalt nur dem Fühlen eines an Zahl beschränkten Volksteils entspricht. Aber sie können trotz ihrer Eintagsfliegennatur doch verhängnisvoll wirken (307).

(1) Seit der in den 1890er Jahren einsetzenden Verbindung des Ausdrucks Gassenhauer mit einer industriellen Produktions- und Vertriebsorganisation begegnet die Bezeichnung SCHLAGER als Synonym, um — bis um 1920 durchaus wertfrei — die spezifische Rezeptionswirkung des Zündenden zu charakterisieren:

[signiert „P. St-k."], *Wie entsteht d. Berliner Gassenhauer?* (Berliner Morgenpost vom 7. 3. 1891): Bei der Lieder-Erzeugung kommt noch dazu, daß die Waare im Winter auf den Markt gebracht wird, es sich aber erst beim ersten Lenzeswehen entscheidet, ob die Sache Geld einbringt. „Und wenn das Frühjahr kommt, dann schlagen sie aus", die „Schlager". Das Lied, das wintersüber im Variété kreirt wurde, erhält seine Weihe als Berliner Gassenhauer erst dann, wenn es von einer Musikkapelle im Freien unter dem Jubel der umstehenden Zuhörer exekutirt wird (zit. nach: L. Richter, *Der Berliner Gassenhauer*, Habil.-Schrift, maschr. Bln 1966, I, 273);
Ja, schnoddrig, banal und auch etwas blöde muß so ein Berliner Gassenhauer sein, daß er einschlage (275);
L. Riemann, *Der Gassenhauer* (Neue Musik-Zeitung XXIX, 1908): ... bis plötzlich ein sogenannter „Schlager" das Publikum elektrisiert. Es summt mit..., und stolz beherrscht nun der Herr Gassenhauer eine Zeitlang Straße, Haus, Humor und Sinne (373 b);
P. Zschorlich, *Zur Psychologie d. Gassenhauers* (Die Hilfe XV, 1909, *Beiblatt*): Was gehört überhaupt zur allgemeinen Bildung des Provinzlers? Die neuesten Schlager von Lincke und Holländer. Wer immer auch Berlin besucht, eine der... Erinnerungen, die er mit heimbringt, das ist der Berliner Gassenhauer (22 a);
E. Istel, *Der Schlager. Volkslied u. Gassenhauer* (Dtsch. Militär-Musiker-Zeitung XXXVIII, 1916): ... so wurde... bekannt, daß einer der beliebtesten Berliner Gassenhauerkomponisten schon eine Million seiner „Schlager" verkauft habe (346 a).

Obschon in den 1920er Jahren vereinzelt Ansätze zu einer begrifflichen Unterscheidung zwischen Gassenhauer und Schlager zu finden sind —

R. Senger, *Ursache u. Wirkung d. Gassenhauers* (Musik im Leben IV, 1928): Während für die Musik der Schlager wesentlich ist, daß sie bei allem Anklingen an Volkstümliches und Bekanntes doch in irgendeiner Wendung etwas Neues, Apartes bringen, muß der Refraintext, als Kern des Gassenhauers, durchaus so gehalten sein, daß jeder Hörer das Gefühl hat, seine Worte selbst schon gebraucht zu haben (87 b) —,

werden beide Ausdrücke seit dieser Zeit nicht zuletzt im Nationalsozialismus und noch bis in die 1950er Jahre besonders als Gegenbegriffe zu Volkslied unterschiedslos in zumeist negativer Bezeichnungsabsicht herangezogen:

J. B. Ettl, *Das dtsch. Volkslied* (Volkskunst-Blätter XIII, 1925): Noch viel weniger kann man unter Volkslied unsere modernen Gassenhauer, die von einem Großteil des Volkes so viel gesungenen und gepfiffenen Schlager verstehen, eine geistige Epidemie... Wir alle wundern uns, daß unser gutes altes Volkslied von solch blühendstem Blödsinn, wie ihn diese Gassenhauer verzapfen, verdrängt werden konnte. Das ist nur möglich bei einem Volke, dessen breite Massen dem Boden heimatlicher Wälder und Felder immer mehr entfremden. Und erst wenn unsere Volksmassen auf die zweifelhaften Genüsse, die ihnen schlecht ventilierte Vergnügungslokale bieten, verzichten..., erst dann wird auch unsere musikalische Kultur wieder vom öden sinnlich aufpeitschenden Schlager zum schönen alten Volkslied zurückkehren (514 f.);
W. Jensen, *Mus. Wesenszüge d. dtsch. Volksliedes* (Pädagogische Warte XXXV, 1928): Auf eine Abart des Volksliedes ist hier nicht näher eingegangen, nämlich auf den Gassenhauer oder wie man heute sagt: den Schlager (1129);
A. Spamer, Art. *Gassenhauer*, in: *Sachwörterbuch d. Deutschkunde* I (Lpz. u. Bln 1930): So versteht man heute unter Gassenhauer im allgemeinen jenes kurzlebige, aber schnell weiteste Kreise erfassende, volkläufige Lied, das man neuerdings zumeist als „Schlager" oder „Saisonschlager" bezeichnet... (382 b);
A. J. Storfer, *Wörter u. ihre Schicksale* (Bln 1935): ein Gassenhauer ist heute ein im Haus und auf der Gasse allgemein gesungenes Lied, ein Synonym des neueren Ausdruckes „Schlager" (328);
E. Seemann, Art. *Gassenhauer*, in: *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.* I (Bln [2]1958): ... und heutigen Tags versteht man unter Gassenhauer einen Schlager übler Sorte, wie solche, von volksfremden Scribenten verfaßt, aus seichten Operetten, Tingeltangels, Kabaretten und ähnlichen Instituten ins Volk dringen... und in ihrer Frechheit und Instinktlosigkeit der gerade Widerpart des echten, aus bester Volksart entsprießenden Volksliedes sind. Die intellektualistische Anschauung, daß der Gassenhauer das Volksliedhafte am besten vertrete, kann nicht scharf genug zurückgewiesen werden (526);
vgl. dazu H. Naumanns „intellektualistische Anschauung" im Art. *Gassenhauer* der ersten Auflage Bln 1925/26 (406) und im oben, V., zit. Beleg von 1929.

(2) Die Ausdrücke Gassenhauer und Gassenlied, sowie in gleicher Bedeutung auch Straßenlied, Modelied, Zeitlied, Zotenlied und vereinzelt auch Schlager, dienen im 20. Jh. dazu, KULTURVERFALL UND TIEFSTAND DER MUSIKALISCHEN VOLKSBILDUNG anzuzeigen. Die abfällige Bezeichnungsfunktion wird vor allem in Zusammenhang mit Diskussionen um mus. Volkserziehung erkennbar, wo die Ausdrücke in Abgrenzung zu einem agrarromantischen und national-völkisch inspirierten Musizierideal gebraucht werden. Dem als Leitbild verstandenen Volksliedbegriff steht dadurch mit der Bezeichnung Gassenhauer eine Vokabel zur Erfassung kulturell unerwünschter Erscheinungen des Musiklebens gegenüber. Im Begriffsverständnis des 20. Jh. erweist sich Gassenhauer — wohl nicht zuletzt über die Assoziation zu Gosse — als besonders geeignet, die Bedrohung, die vor allem bürgerliche Kulturkreise angesichts der in Produktion und Verbreitung neuartigen Form der Populärmusik empfinden, begrifflich zu erfassen. Die Vokabel nimmt dabei trotz ihrer engeren terminologischen Bedeutung als Großstadtlied eine ideologisch schillernde und mit sozialen und moralischen Wertvorstellungen verbundene Färbung an, die sich keineswegs nur auf das entstehende nationalsozialistische Gedankengut beschränkt.
Die wohl ersten Belege für dieses Begriffsverständnis begegnen bei H. Fränkel, der abschätzig vom „ebenso gemein wie dumm" beschaffenen Inhalt dieses

„Zeugs" spricht (vgl. oben, V.), und bei dem Volksliedforscher Fr. M. Böhme, der mit seinem kulturkritischen Ansatz am Ende des 19. Jh. auf den „modernen Gassenhauer" abhebt, den er in spezifisch städtischem Umkreis lokalisiert (vgl. *Volksthümliche Lieder d. Dtsch. im 18. u. 19. Jh.*, Lpz. 1895, *Vorw.*). Obgleich 1896 noch immer die Definition des RiemannL von 1882 im Hintergrund steht (vgl. den Beleg oben, IV. (2)), markiert doch Böhmes Vergleich der populären Lieder mit „Verbrecher-Photographien" den Beginn eines deutlich polemischen Wortgebrauchs:

Die Gassenhauer seit hundert Jahren (Centralblatt für Instrumentalmusik, Solo- u. Chorgesang XI, 1896): Jetzt werde ich eine Reihe von Gassenhauern... aufzählen... Nicht etwa zur Pflege, Wiedererweckung und Konservierung derselben, sondern nur Musikfreunden zur Unterhaltung und zur Befriedigung der Wißbegierde mancher jüngerer Leser, die bösen Feinde der guten Volksmusik kennen zu lernen... Man kann hier gründlich schauen, was für elende Verse dem sangesbedürftigen Volke geboten wurden: statt gesunder Kost faules Zeug, gegen das es seine edlen alten Volkslieder hingab. Uebrigens ist bis jetzt keine Sammlung von Gassenhauern mir bekannt. Sollten nicht auch der zukünftige Kulturhistoriker und Musikforscher manches daraus lernen können? Sammelt man denn aber nicht sogar Verbrecher-Photographien? Nun, so mögen hier die Verbrecher gegen Volks- und volkstümliches Lied aufmarschieren (6).

Um 1900 setzt verstärkt eine Auseinandersetzung über das Verhältnis von ländlichem und städtischem umgangsmäßigen Lied ein, in der die Bezeichnungen Volkslied und Gassenhauer polar aufeinander bezogen werden. Zugleich kündigt sich schon die bis in die 1930er Jahre wirksame Vorstellung einer bedrohten Volkskultur an, wobei der Ausdruck Gassenhauer als Metapher für die moderne, nicht mehr traditionell eingebundene Unterhaltungsmusik gebraucht wird, die durch den „Uebereifer gewisser Leute" die idealisierte Landbevölkerung von ihren Gesängen entfremde:

K. H. Diefenbach, *Volkslied u. Gassenhauer* (Frankfurter Zeitung vom 22. 9. 1900, *Erstes Morgenblatt*): Der Volksgesang ist selten geworden. Das Volk singt noch und wird immer singen, aber das Volkslied ist auf den Aussterbeetat gesetzt. Es kämpft einen schweren Kampf mit Tingeltangelliedern, Schunkelwalzern u. s. w. und es scheint, als ob es in diesem Kampfe über kurz oder lang unterliegen sollte. Ich sage, es scheint, denn ich nehme als gewiß an, daß dem Volke und vor Allem unserm Landvolke noch rechtzeitig die Augen aufgehen, damit es erkenne, wie himmelhoch auch das schlichteste Volkslied über dem aus der Großstadt importirten Gassenhauer steht. Vorderhand freilich ist man fleißig daran, das schlichte ehrliche Landkind heimathlos zu machen und an seine Stelle den kecken Rangen zu setzen...;
Daß der Gassenhauer so bald Eingang auf dem Lande findet, daran ist in erster Linie der Uebereifer gewisser Leute schuld, denen das Volkslied in seiner naiven Urwüchsigkeit ein Dorn im Auge ist (2);
Drängt man es [sc. das Volk] aber dem Gassenhauer in die Arme, dem nichts heilig ist, dann wird sein guter Geschmack gründlich verdorben (3);
O. Lessmann, *Ueber „Volkslied u. Gassenhauer"* (Allgemeine Musik-Zeitung XXVII, 1900): ...die Gefahren, die dem Volksgesange von Seiten des Gassenhauers drohen, jener Cancan-Melodien der niedrigsten Sorte, deren Eltern der bemitleidenswertheste textliche Blödsinn und die widerwärtigste musikalische Geschmacklosigkeit sind (568 a).

In zeittypischen Metaphern und Assoziationen ist der Ausdruck Gassenhauer zu Beginn des 20. Jh. eine häufig herangezogene Vokabel, um die sowohl moralische als auch soziale Gefahr, die von der großstädtischen Unterhaltungsmusik ausgehe, anzuprangern:

J. Forgách, *Das Lied im Volke u. Volksmusik* (Wochenschrift für Kunst u. Musik I, 1903): Was hören wir nicht nur in unseren Straßen, auch auf dem Lande, das doch die Heimat des Volksliedes sein soll, pfeifen, singen und summen: Gassenhauer, Tingltangl-Couplets von bemerkenswerther Trivialität, von einem echten warmen Volkslied kaum mehr eine Spur... Nicht genug an diesen und anderen, theils heimischen, theils aus Berlin importirten Geschmacksverderbern, hat sich dieser Import in letzterer Zeit auch auf englische Gassenhauer erstreckt... (83);
Diese Einzelausgabe der Gassenhauer, ein Bacillenherd ärgster Sorte, sollte dagegen unbedingt aus dem Musikalienhandel verschwinden. In allen Händen, namentlich auch der Schuljugend, sind diese Geschmacksverderber zu finden (92 b);
L. Riemann, *Der Gassenhauer* (Neue Musik-Zeitung XXIX, 1908): Mögen meine Betrachtungen über den Gassenhauer als Schilderung dieser brennendroten, betäubend wohlriechenden Blüte westeuropäischer Zivilisation vorerst als Selbstzweck gedient haben, so soll doch mein oft wiederkehrender Hinweis auf das Volkslied und volksthümliche Lied und die daraus resultierenden Vergleiche eine dringende Mahnung von sich geben, daß wir uns der drohenden Gefahr einer Ueberwucherung dieses Giftkrautes bewußt werden und mit allen Kräften diesem entgegenarbeiten durch Pflege des Volksliedes im häuslichen Kreise... (376);
M. Chop, *Die Bedeutung d. Volksliedes für d. chorischen Gesang* (Dtsch. Sängerbundeszeitung I [=XLIX], 1909): ...als Volkslied und als volkstümliches Lied (Gesellschaftslied und Gassenhauer sind degenerierte Abarten) (199 a).

Eine zentrale Funktion für die Durchsetzung dieses journalistischen Wortgebrauchs auch in der Musikwiss. nimmt eine Schrift A. Penkerts ein, die die weitgehend ohne analytische Argumente vorgetragene und sich zum Großteil an der Qualität der Texte orientierende Polemik um Volks- und Großstadtlied zusammenfaßt und Anknüpfungspunkt wird für Versuche, das populäre Lied auch von der mus. Faktur her einer ästhetischen Bewertung zugänglich zu machen. In dem Werk *Das Gassenlied. Eine Kritik* (Lpz. 1911), das als erster Bd. der Reihe *Kampf gegen*

d. mus. Schundlit. erschien, faßt Penkert die Bezeichnung Gassenlied — er vermeidet den Ausdruck Gassenhauer durchweg — als Symptom eines Zivilisationsverfalls:

Zunächst kann nur geschehen, daß man das Gassenlied endlich einmal als ernst zu nehmende, ernsthaft zu kritisierende Nebenerscheinung des großstädtischen Kulturlebens auffaßt, als mächtigen Gegner alles dessen, was den Menschen hinanzieht zum Edlen, Wahren und Guten... (8);
...welch eine tiefe Kluft spannt sich zwischen der Freudigkeit wahrhaft großer, gesund-tüchtiger Menschen und dem Lebensgenuß, wie ihn das Gassenlied und die schlechte Operette preisen, die die Begriffe von Ehre und Sitte ins Gegenteil verkehren, den Geschmack an echter Kunst verderben helfen und gewöhnen an grobe, gedanklich und formell schlechte Musik und Literatur (26 f.);
K. Storck, *Volkslied u. Gassenlied* (Der Türmer XIII, 1911): In der Stadt gedeiht dagegen eine mehr der gesellschaftlichen Unterhaltung dienende Liedgattung, die nach ihren Vorbedingungen dichterisch nicht besonders tief gehen kann, eher zu einer äußerlichen Mache in Witz, Satire oder anekdotenhafter Zuspitzung neigt. Der gesellschaftliche Charakter ist einer innerlichen Gefühlslyrik feindlich. In musikalischer Hinsicht neigt diese Gattung zu einem scharfen, aber einförmigen Rhythmus und zu wenig ausgebildeter Melodik, weil ihr der Geist der Polyphonie fehlt, aus dem erst die reichere Entwicklungsmöglichkeit der Melodie sich erschließt. Wir können diese Gattung als Gassenlied zusammenfassen, wobei das Wort das ganze Gebiet ebensowenig scharf deckt, wie die Bezeichnung „Volkslied" das zuerst umschriebene (709).

Zugleich wird das Begriffsverständnis von Gassenhauer als „abgeleierte, entartete, meist der Operette und dem Tingeltangel entwachsene Volksgesänge", welche als Indikator für den geistigen Bildungsstand einer Nation angesehen werden, sogar in Lehrbücher übernommen, wie beispielsweise O. Girschners *Repetitorium d. Musikgesch.* (Köln 1915, 165, Anm.) belegt, und geht in den 1920er Jahren bruchlos in die Sprache des aufkommenden Nationalsozialismus ein. Der Bericht über den Kongreß der Organisation „Berliner Ausschuß zur Bekämpfung der Schmutz- und Schundliteratur und des Unwesens im Kino" verdeutlicht, wie die ideologischen Begriffsmomente von Gassenhauer dem wiss. Kulturverständnis eingefügt werden, während andere Beiträge der ausgehenden 1920er Jahre vermitteln, wie sich auch im mus. Wortgebrauch zentrale Motive der nationalsozialistischen Ideologie wiederholen:

H. J. Moser, *Der Gassenhauer* (Faust II, 1923/24, H. 10): Man versteht unter einem Gassenhauer heute gemeinhin ein Drehorgellied, ein Couplet letzter Ordnung, irgendeinen infamen Ohrenkleber, den die Großstadt als musikalischen Abschaum achtlos in die Gosse spielt, nachdem er das Einjahrsleben des Schlagers gespielt hat... (8);
...der Gassenhauer ist das Abbild der jeweiligen Gassenmenschheit; ändert sich diese nicht, so wird auch ihr Lied sich nicht ändern, und es ist sehr gut und sehr heilsam vielleicht, wenn diese weiter ihren erbarmungslos getreuen akustischen Spiegel besitzt... (12);
L. Band, *Der Kampf gegen d. Gassenhauer* (Neue Musik-Zeitung XLVII, 1926): Die Voraussetzung für die fortschreitende Zunahme minderwertiger Musik — um einen allgemeinen Ausdruck zu gebrauchen und das Wort „Gassenhauer" auszuschalten — setzt für ihn [G. Schünemann] in dem Augenblick ein, als der reproduzierende Künstler in die Erscheinung tritt...;
Faßt man den „Kampf gegen den Gassenhauer" als *Bekämpfung der ausschließlichen Befriedigung des musikalischen Lustgefühls an der schnell vergänglichen Augenblicksmusik* auf, und sieht man in der Gefahr, die der Gassenhauer birgt, *die Abwendung vom naiven, ursprünglichen, aber gesunden Volkslied und einer sich immer vertiefenden Kluft gegenüber der kultivierten Kunstmusik*, die dann nur noch Privileg bestimmter Kreise... bleibt, so muß an jeder Stelle der Versuch gemacht werden, daß unser Volk wieder zu selbsttätiger Mitarbeit an der Reproduktion herangezogen wird (105);
A. Mendelssohn, *Bearbeitung von Volksliedern für d. Schule*, in: *Musik in Volk, Schule u. Kirche. Vorträge d. 5. Reichsschulmusikwoche in Darmstadt* (Lpz. 1927): Es ist... das Volkslied die Stimme des Volkes im Sinne von Volkheit, der Gassenhauer die der entarteten Masse (106);
W. Anacker, *Volkslied u. Gassenhauer* (Pädagogische Warte XXXV, 1928): Für den Gassenhauer bedeutet die Harmonie freilich gerade in ihrer Plattheit wie in ihrer „Erotik" markierenden Sinnlosigkeit und Sinnlichkeit ein nicht unwichtiges Kennzeichnen (1133);
Eigentlich sollte die Erkenntnis vom undeutschen Ursprung und Wesen dieser Machwerke schon genügen, um sie bei allen, die noch etwas auf ihr Deutschtum halten, unmöglich zu machen. Es ist aber nicht so. Wie weit sich überhaupt in den Kreisen, die ihre Seele bereits an den Gassenhauer verloren haben, für die Pflege des Volksliedes wirklich etwas erreichen läßt, bleibt trotz aller Bemühungen fraglich (1134 f.).

Dieser polemische Wortgebrauch begegnet noch vereinzelt in den 1950er Jahren:

W. Wiora, *Das echte Volkslied* (Heidelberg 1950), *Vom Volkslied zu d. Liedern d. Massen*: Den Typen der Masse entsprechen Typen des massentümlichen Liedes. Die Entzauberung und Entseelung des natürlichen Lebens, die Profanisierung z. B. des Geschlechtlichen und des Tanzes, brachten rohere und schalere Formen des Triebhaften mit sich, als sie bei Naturvölkern üblich waren, so in obszönen Handwerker- und Soldatenliedern und ordinären Gassenhauern (57);
vgl. das Zitat von E. Seemann oben, am Ende von (1).

Selbst wenn heute der Ausdruck Gassenhauer singulär als wertneutraler und primär soziologisch ausgerichteter musikgesch. Terminus verwendet wird —

L. Richter, *Der Berliner Gassenhauer* (Habil.-Schrift, maschr. Bln 1966): Das Wort Gassenhauer dient als Sammelbegriff für das populäre Liedgut der Großstadtmassen im 19. und beginnenden 20. Jh., gesungen auf Straßen und Plätzen, in Gastwirtschaften und Vergnügungsstätten, bisweilen unter Beteiligung gewerbsmäßiger Musikanten und Vortragskünstler, jedoch immer von den Trägerschichten aktiv angeeignet, „folklorisiert", mit den Merkmalen starker Resonanzbreite, raschen Ablösungsprozes-

ses, aber auch lokaler Gebundenheit. Bei mancher Verschiedenheit der Gassenhauer von den Liedern der Landbevölkerung, fehlen keineswegs Anknüpfungspunkte an Gattungen des traditionellen städtischen Volksliedes wie Moritaten und Schwanklieder, improvisierte Scherz- und Spottverse, Ständelieder und Ausrufweisen, Lieder für Tanzvergnügungen und Kinderspiel...
Mag der Gassenhauer auch nicht zur gehobenen Kunst gehören, von denen die Musikgeschichtsschreibung zu berichten pflegt, so vermittelt eine Bestandsaufnahme doch ein Bild dessen, was in den Zentren der aufkommenden Industriegesellschaft tatsächlich gesungen wurde (I, 201) —,

ist trotzdem der gegenwärtige Wortgebrauch nicht frei von wertenden Untertönen, mit denen entweder auf ästhetische Merkmale („banal") oder auf Rezeptionsvorgänge („absinken") angespielt wird:

Fr. Zaminer, Art. *Melodie*, in: RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl. (Mainz 1967): Im 19. Jh. kam es dann immer mehr zu einer Scheidung: auf der einen Seite die leicht eingängigen, zwischen Kunst (Verdi, Bizet) und Banalität (Gassenhauer, später Schlager) schwankenden Melodien, auf der anderen Seite die in bewußtem Gegenzug geschaffenen anspruchsvollen und nicht ohne weiteres reproduzierbaren Melodien, etwa die von Wagner ... (557 a);
W. Frobenius, Art. *Ballade* (Neuzeit), HmT (1987): Im Laufe des 16. Jh. sinkt die ballad sozial und künstlerisch zum GASSENHAUER ab... (1 a).

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1990

Gebrauchsmusik

dtsch. Kompositum (belegt seit 1921).

Zwei verschiedene, aber eng miteinander verbundene Interessen — ein historisches und ein kunstpolitisches — waren bei der Prägung des Terminus Gebrauchsmusik im Spiel; daher hing ihm der Makel der Zweideutigkeit an, der manche, die zur Prägung des Begriffs in den 1920er Jahren am meisten beigetragen hatten, später dazu bewog, den Terminus als untauglich fallen zu lassen. Das Wort wurde zunächst in der musikwiss. Forschung verwendet, um jede Musik zu bezeichnen, die im Gegensatz zur „eigenständigen" (heute meist „autonom" genannten) Musik steht und die sich durch ihre Zweckgebundenheit vor allem von der Kunstmusik der klassisch-romantischen Tradition grundsätzlich unterscheidet. In den 1920er Jahren wurde es aber auch als Schlagwort benutzt, das — im Gegensatz zur ursprünglichen, rein deskriptiven Bedeutung — eine normative Bedeutung hatte und als Bezeichnung für aktuelle antiromantische Tendenzen in der damaligen Musikästhetik wie auch in der künstlerischen Produktion diente. Schließlich gewann das Wort allmählich seine mehr oder weniger neutrale, deskriptive Bedeutung zurück (gelegentlich sogar mit pejorativem Beigeschmack), ohne jegliche geschichtliche Eingrenzung.

I. Das Wort Gebrauchsmusik wurde Anfang der 1920er Jahre ein fester TERMINUS IN DER MUSIKWISSENSCHAFT (das Kompositum hätte in der Alltagssprache ein jeder für sich bilden können).
(1) P. Nettl unterschied durch das BEGRIFFSPAAR GEBRAUCHSMUSIK UND VORTRAGSMUSIK zwei Arten von Tanzmusik: Gebrauchsmusik bezeichnet demnach Tanzmusik, die wirklich zum Tanzen gebraucht wird, während Vortragsmusik sowohl Tänze, die vor einem Publikum vorgetragen werden, als auch Suitenmusik umfaßt.
(2) Bei H. Besseler wurde der Terminus zur zentralen Kategorie einer allgemeinen, auf der Phänomenologie M. Heideggers fußenden Theorie der Musik. Er bezeichnet somit Musik, die sich durch ihre SEINSART ODER ZUGANGSWEISE ALS GEBRAUCHSMUSIK von der sogenannten EIGENSTÄNDIGEN MUSIK fundamental unterscheidet.

II. Während das Wort Gebrauchsmusik in der Musikwiss. zunächst als Ausdruck einer methodologischen Reflexion kursierte, wurde es bald auch als AUSDRUCK EINES WERTURTEILS verwendet.
(1) So sprach H. Besseler in seinen wiss. Arbeiten von der „Stellung des Konzerts", also der eigenständigen Musik, als „problematisch und umstritten" und bekannte sich dabei zu einer GEBRAUCHSKUNST, wie viele andere seiner Zeitgenossen.
(2) Als ästhetische Parole wurde Gebrauchsmusik als IDEAL EINER NEUEN MUSIK aufgestellt. P. Hindemith, dem die Prägung des Begriffs irrtümlicherweise zugeschrieben wurde, hielt 1930 „diese Art der Komposition für wichtiger, als das Schreiben für Konzertzwecke". Für K. Weill bildete der Begriff das Zentrum seiner mus. Ästhetik und Poetik.
(3) Gegen Ende der 1920er Jahre war der Ausdruck Gebrauchsmusik zu einem SCHLAGWORT geworden, um das in der Musikkritik eine heftige Auseinandersetzung stattfand.

III. Für Th. W. Adorno hatte Gebrauchsmusik im 20. Jh., da die Musik ihren Kunstcharakter gerade durch die Aufkündigung unmittelbarer gesellschaftlicher Funktionen gewinne, den CHARAKTER IDEOLOGISCHER VERBLENDUNG, es sei denn, sie reflektiere ihre eigene „Unwirklichkeit" (wie in den Werken Weills und Brechts).
(1) Adorno kritisierte die MUSIK HINDEMITHS UND STRAWINSKYS als bloß „fiktive Gebrauchsmusik".
(2) Auch die GEMEINSCHAFTS- UND LAIENMUSIK erschien ihm als ein unzulässiges, letztlich romantisches Zurückgehen hinter eine notwendig gewordene Arbeitsteiligkeit.

IV. Seitdem der Begriff Gebrauchsmusik seine unmittelbare Aktualität, die er in den 1920er Jahren besaß, verloren hat, wird er vorwiegend als DESKRIPTIVER TERMINUS verwendet.
(1) Manchmal ist jedoch im Sinne einer MISCHUNG AUS DESKRIPTIVEM UND NORMATIVEM ein ästhetisches Urteil impliziert, sowie eine historische Beschränkung auf die Zeit und kulturpolitischen Werte der Weimarer Republik.
(2) Sowohl P. Hindemith als auch H. Besseler, die zur Verbreitung des Begriffs am meisten beigetragen haben, sprachen sich nun für einen VERZICHT AUF DEN TERMINUS aus, wobei Besseler die ursprünglich intendierte wiss. Klassifikation mit dem Ausdruck UMGANGSMUSIK besetzte.
(3) Trotzdem wird der BEGRIFF WEITERHIN IM NEUTRALEN SINNE VERWENDET, als Synonym für funktionale Musik, obwohl Gebrauch und Funktion nicht unbedingt gleichzusetzen sind.

I. Das Kompositum Gebrauchsmusik wurde Anfang der 1920er Jahre ein fester TERMINUS IN DER MUSIKWISSENSCHAFT.

(1) P. Nettl verwendet das Wort in seinen Arbeiten über Tanzmusik des 17. Jh.; durch das BEGRIFFSPAAR GEBRAUCHSMUSIK UND VORTRAGSMUSIK unterscheidet er zwei Arten der Tanzmusik: Musik, die tatsächlich gebraucht wird (nach der getanzt wurde), und Musik, die nur vorgetragen wird:

Beitr. zur Gesch. d. Tanzmusik im 17. Jh. (ZfMw IV, 1922): Es ist einleuchtend, daß jene Tanzstücke, nach denen wirklich getanzt wurde, die also wirkliche Gebrauchsmusik waren, einen geringeren Grad von Stilisiertheit aufgewiesen haben werden als die Suiten, die nur Vortragsmusik, also absolute Musik ohne Nebenzweck vorstellten. Während die Gegenwart nur den wirklich getanzten Gebrauchstanz kennt — die neueren Konzert-Tanzformen sind Reste aus alter Zeit — un-

terscheidet man im 17. und 18. Jahrhundert die höher stilisierten Tanzformen von den niedrigen, in der Regel nicht aufgezeichneten Gebrauchs-Tanzformen (258).

Ferner unterscheidet Nettl bei den Sammlungen von Tanzstücken zwischen einem Gebrauchstypus — „Zusammenstellung gleichartiger Tänze" — und einem Vortragstypus — „Zusammenstellung verschiedenartiger Tänze" (259). Dem dualistischen System Nettls liegt aber eine geschichtliche Dynamik zugrunde, eine Entwicklung der Tanzmusik, die in die zyklische, instr. Suite mündet:

Die Wiener Tanzkompos. in d. zweiten Hälfte d. 17. Jh. (StMw VIII, 1921): Stellte die deutsche Variationensuite eine erweiterte und höher stilisierte Abzweigung von der primitiven Folge Tanz-Nachtanz dar, ohne dabei den Boden wirklicher Gebrauchsmusik zu verlassen, so bedeutet die im zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts in der französischen Lauten- und Klaviermusik heranreifende Suitengattung eine völlige Abkehr vom Gebrauchstanz und ein Umschwenken zur absoluten Unterhaltungsmusik, sozusagen zur Kammermusik (61).

Die zunehmende Stilisierung der Tanzmusik definiert Nettl negativ als „eine gewisse Entfernung von volkstümlicher Ursprünglichkeit" (*Beitr. zur Gesch. d. Tanzmusik im 17. Jh.*, loc. cit., 257), die H. Besseler, an Nettls Ideen anknüpfend, „Lebensdistanz" nennt:

Beitr. zur Stilgesch. d. dtsch. Suite im 17. Jh. (Diss. Freiburg i. Br. 1923): Allen [Tendenzen] gemeinsam drückt sich die Lebensdistanz in einer Abkehr vom unstilisierten Tanz aus; erst jetzt bildet sich der technische und qualitative Gegensatz zwischen Vortragsfolge und Gebrauchsmusik heraus, den Nettl zu Unrecht schon im 1. Stadium und noch früher sucht (28).

*

Exkurs: Freilich war Nettl nicht der erste, der die Idee des „Gebrauchs" von Kunst aufgebracht hat; er gehört lediglich zu den ersten, die sie auf die Musik angewendet haben. Als akademische Hauptquelle käme hier die Wiener kunsthistorische Schule in Betracht (Nettl hörte in Wien bei G. Adler), vor allem A. Riegl, der in seinem 1903 geschriebenen Aufsatz *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* (in: *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg u. Wien 1929) die verschiedenen Werte eines Denkmals systematisch zu definieren versucht. So schreibt er vom Alterswert und vom Alterswertkultus, „der die Dinge grundsätzlich immer und praktisch in den meisten Fällen ihrem natürlichen Schicksale überlassen möchte", anstatt sie etwa durch Restaurierung zu verändern. Demgegenüber gebe es den Gegenwartswert, der „aus der Befriedigung sinnlicher oder geistiger Bedürfnisse entspringen" könne, wobei Riegl die Unterscheidung zwischen dem „Gebrauchswert" und dem „Kunstwert" einführt: „in ersterem Falle sprechen wir von praktischem Gebrauchswerte oder schlankweg Gebrauchswerte, in letzterem vom Kunstwerte" (174).

*

(2) Bei H. Besseler wurde der Terminus zur zentralen Kategorie einer allgemeinen, auf der Phänomenologie M. Heideggers fußenden Theorie der Musik. Er bezeichnet somit Musik, die sich durch ihre SEINSART ODER ZUGANGSWEISE ALS GEBRAUCHSMUSIK von der sogenannten EIGENSTÄNDIGEN MUSIK fundamental unterscheidet. Gleich am Anfang seiner zuletzt zitierten Doktorarbeit bekennt sich Besseler zu einer Perspektive, die damals im Freiburger Kreis um W. Gurlitt vorherrschend war und sich für Besselers eigene Forschung als richtungweisend herausgestellt hat. Die Methoden der Musikwiss., die nach Besseler damals dem Musikbegriff des 19. Jh. das Wort redeten, sollten nunmehr die jeweilige Seinsart oder Zugangsweise berücksichtigen, und darum müsse man ferner noch die ebenso fest eingewurzelte wie begrenzte Ästhetik, die mit jenem Musikbegriff eng zusammenhängt, einer gründlichen Relativierung unterziehen:

Beitr. zur Stilgesch. d. dtsch. Suite im 17. Jh. (Diss. Freiburg i. Br. 1923): Die Tatsache, daß Musik aufgeführt werden muß, daß sich ihre Seinsweise erst im wirklichen Musizieren angemessen erfüllt und beliebig erneuert werden kann, bestimmt die Grundstruktur des Musiklebens; wenn in der auf Grund ihres Sachgebiets immanent geforderten besonderen Arbeitsweise der Musikwissenschaft diese Tatsache noch keine prinzipielle Beachtung gefunden hat, so scheint dies einerseits in der klassizistisch-romantischen Musikanschauung begründet zu sein, anderseits auch wohl durch die meist ohne ursprüngliche Berücksichtigung des musikalischen Sachgebiets erfolgenden Fragestellungen der Ästhetik (4).

Besseler befaßt sich hier mit einem Methodenproblem (der „besonderen Arbeitsweise der Musikwissenschaft"), dessen Zentrum „die allgemeinen Zugangsweisen zur Musik" waren. Die romantische Zugangsweise — konzertmäßiges Musizieren — stellt für Besseler nur eine Möglichkeit unter mehreren dar. Zu den Tanzliedern Hasslers z.B. bemerkt er demnach:

Die ästhetische Zugangsweise zu dieser Musik ist nicht das Hören, sondern das Mitmachen, sei es im Musizieren oder Tanzen oder Mitsingen, ganz allgemein: das „Gebrauchen". Die grundsätzliche Bindung der Musik an den Lebenszusammenhang sei kurz als ihr *Umgang*scharakter bezeichnet (14).

Zu ähnlichen Überlegungen kommt Besseler in seiner Habilitationsschrift über Motetten des 13. und 14. Jh., die als *Studien zur Musik d. Mittelalters* veröffentlicht wurde (AfMw VII, 1925, u. VIII, 1926). Auch hier untersucht er Musik, die sich am adäquatesten als Gebrauchsmusik auffassen läßt:

op. cit. (AfMw VIII, 1926): Es bedarf wohl keiner näheren Ausführung, daß solche Werke nicht zu „ästhetischem Genuß" geschaffen sind, daß sie überhaupt den „Zuhörer" im üblichen Sinne nichts angehen, sondern nur den Gläubigen bei Gebet und Betrachtung. Zum Verständnis der weiteren Entwicklung scheint daher ein Blick auf die allgemeinen Zugangsmöglichkeiten zur Musik ratsam (144).

Neben das Konzert, das nach Besseler „seit Generationen... als höchste und sozusagen einzig legitime Form des Vorführens und Anhörens von Musik" gilt, stellt er eine Zugangsweise zu Werken, „die den Zuhörer in keiner Weise berücksichtigen" (ibid., 144 f.): „Wer nicht teilnimmt, kann als außenstehender Beobachter zwar erfassen, worum es sich handelt, aber den eigentlichen Sinn des Vorgangs nicht erfüllen." Die zweite wesentliche Eigenschaft dieser Kunst liegt nach Besseler darin, „daß sie stets aus der Fülle des unmittelbaren Daseins heraus vollzogen wird... In diesem schlichten Sinne gehört sie zu den Gegenständen unseres täglichen Umgangs, deren wir uns in den entsprechenden Lagen ohne weiteres bedienen. Es sei daher jede Kunst mit den geschilderten Grundeigenschaften kurz als umgangsmäßig bezeichnet" (146).

Gelten diese Ausführungen über die allgemeinen Zugangsweisen der unmittelbaren Untersuchung, so werden sie in Besselers Habilitationsvortrag zu einer grundlegenden Theorie der Seinsarten des Musikalischen erweitert, in der das Begriffspaar Gebrauchsmusik und eigenständige Musik eine zentrale Rolle spielt. Wie der Titel des Vortrags verrät, geht es Besseler um *Grundfragen d. mus. Hörens* (JbP XXXII, 1925).
Schon in der Doktorarbeit hatte Besseler auf den Einfluß M. Heideggers auf seine Gedanken verwiesen, besonders bei der Verdeutlichung des Lebensbegriffs, der für den Terminus Gebrauchsmusik von zentraler Bedeutung ist:

op. cit. (1923): Einzig der Lebensbegriff möge wegen seiner zentralen Bedeutung etwas klarer gefaßt werden. „Leben" ist hier weder in einem naturalistischen Sinn gemeint, etwa als Gegenstand biologischer oder psychologischer Untersuchungen, noch in einem metaphysischen, als Objekt geschichtsphilosophischer Spekulation; es ist überhaupt nicht dinghaft, auch nicht als „Verlauf" in einem objektivierenden Sinn zu verstehen. Die verdeutlichende Rede vom „faktischen" Leben weise vielmehr hin auf den fortwährend, in den verschiedensten Weisen gehabten, erlebten Zusammenhang von Tendenzen, Begegnungen, Selbst- und Umweltserfahrungen und dergl., dessen begriffliche Erfassung in philosophischer Abzweckung von M. Heidegger (in Freiburger Vorlesungen seit 1919) systematisch unternommen worden ist (4).

Im Habilitationsvertrag betont er bei der Exposition seines Begriffspaares nochmals, daß er „entscheidende Anregungen zu dieser Betrachtungsweise" seinem „philosophischen Lehrer M. Heidegger" verdanke (JbP XXXII, 1925, 45). Denn ungefähr zur selben Zeit, da die Musikwiss. an der Berechtigung einer „ästhetischen" Betrachtungsweise von höfischen Tänzen und anderen Musikformen zu zweifeln begann, hatte Heidegger die wissenschaftlich-objektivierende Betrachtungsweise der Phänomene in Frage gestellt. Nach Heidegger ist z.B. ein Hammer kein vorhandenes „Ding", das man betrachtet, sondern ein Werkzeug, das einem zuhanden ist; der Gebrauchsaspekt darf nicht außer Acht gelassen werden, was Heidegger dadurch zum Ausdruck bringt, daß er zwischen „Ding" und „Zeug" unterscheidet:

Sein u. Zeit ([Halle a. S. 1927] Tübingen [15]1979): Je weniger das Hammerding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es als das, was es ist, als Zeug (69).

Die Seinsart nun, die Heidegger als „zuhanden" bezeichnet, nennt Besseler in bezug auf „den Grundcharakter der Gebrauchsmusik... umgangsmäßig" (JbP XXXII, 1925, 46). Kommt dagegen der gebrauchende Umgang nicht in Frage, so redet Heidegger von einem „Ding", dessen Seinsart die „Vorhandenheit" ist. Diese Seinsart der Vorhandenheit wäre demnach laut Besseler die der sogenannten „eigenständigen Musik":

op. cit.: So bildet Gebrauchsmusik für ihn [den einzelnen] ein Gleichgeordnetes neben seiner sonstigen Tätigkeit, etwas, womit er umgeht, so wie man mit Dingen des täglichen Gebrauchs umgeht, ohne zuvor eine Distanz überwinden, nämlich in eine besondere ästhetische Einstellung übergehen zu müssen... Alle andere Kunst, deren Zugangsweise und Grundhaltung im einzelnen ähnlich mannigfaltig ist wie die umgangsmäßige Musik, tritt dem Dasein in irgendeiner Weise als in sich selbst gegründet, als *eigenständig* gegenüber (45f.).

Es wäre grundsätzlich verfehlt, so Besseler, die als Gebrauchsmusik bezeichnete Musik mit den Maßstäben der eigenständigen Musik zu messen. Dies hat sowohl für die musikwiss. Erschließung solcher Musik als auch für deren ästhetische Beurteilung zu gelten. Wird Gebrauchsmusik als eigenständige Musik beurteilt, so erscheint sie „notwendig als prinzipiell minderwertig, als stückhafte und unvollkommene Verwirklichung dessen, was sich erst in der hohen Kunst voll entfaltet" (45). „Mit diesem Vorurteil", fährt Besseler fort, „muß grundsätzlich gebrochen und zunächst einmal begrifflich der Eigenwert des Gebrauchshaften herausgestellt werden, der aller Konzertmusik unzugänglich bleibt".
Ein Jahr später setzt sich Besseler mit *Grundfragen d. Musikästhetik* auseinander (JbP XXXIII, 1926) und berührt dabei wieder die Frage der Beurteilung von Gebrauchsmusik, die er auch „umgangsmäßige Musik" nennt:

Umgangsmäßige Musik braucht nicht *formal echt* zu sein. Sie *kann* ganz ursprünglich aus den Möglichkeiten eines scharf begrenzten Lebenskreises heraus gestaltet werden, kann aber ebensowohl in erheblichem Umfang traditionell übernommene oder anderwärts geschaffene, fremdartige Mittel sich dienstbar machen...
Mit dem Begriff formaler Echtheit ist demnach eine Frage in den Vordergrund gerückt, die ohne nähere Prüfung im allgemeinen erst dort sinnvoll gestellt werden darf, wo die Musik sich aus dienender und begleitender Rolle zur Selbstgenügsamkeit erhoben hat, also im früher besprochenen Sinne als „eigenständig" gelten will (70).

Hier gehen Besselers Grundfragen erneut von „der Verschiedenheit musikalischer Höreinstellungen oder Zugangsweisen" aus, wobei wiederum „bei der Gebrauchsmusik angesetzt werden" muß, „weil sie über den Vorzug der größten Ursprünglichkeit... verfügt" (68f.). Darüber hinaus unterscheidet Besseler zwischen zwei Gruppen der verschiedenartigen Gattungen der Gebrauchsmusik, nämlich „auf der einen Seite Tanz, Marsch, Arbeitslied usw. als leiblich-rhythmisch gebundenes Musizieren, auf der anderen die wortverhafteten Formen wie Gesellschafts- und Bekenntnislied, liturgische Musik, Mythisches und Magisches. Als Zugangsweise zu dieser Musik wurde durchweg das tätige, leiblich-seelische Mitvollziehen aufgewiesen" (69).

II. Das Hauptverdienst von Besselers Ausführungen über Gebrauchsmusik bestand wohl darin, daß sie den romantischen Kunstbegriff — die Auffassung von der Eigenständigkeit der Musik — in seiner Bedingtheit bloßgelegt und dadurch dessen Tragweite sowohl in der Musikgeschichte als auch im Musikleben entschieden eingeengt haben. Was jedoch als eine durch Heidegger angeregte methodologische Reflexion begann (in der Doktorarbeit) und dann zur allgemeinen Theorie des Musikalischen im Hinblick auf dessen Seinsarten überging (im Habilitationsvortrag), schlug bald in Kulturkritik um: in ein Plädoyer für eine erneute Pflege der Gebrauchsmusik. Somit wurde Gebrauchsmusik zu einem normativen, nicht mehr rein deskriptiven Begriff, der als Ausdruck eines Werturteils verwendet wurde.

(1) Ansätze dazu waren in Besselers Habilitationsschrift bereits unübersehbar, etwa wo er bemerkt, daß „die Stellung des Konzerts seit einiger Zeit als problematisch und umstritten anzusehen ist" (*Studien zur Musik d. Mittelalters*, AfMw VIII, 1926, 144). Der Habilitationsvortrag enthält ähnliche Passagen. Die romantische Zugangsweise wird der Gebrauchsmusik („Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß") gegenübergestellt, wobei Besseler eine Erneuerung der letzteren offensichtlich für wünschenswert hielt. Das folgende Zitat bildet den hoffnungsvollen Schluß des Vortrags:

Grundfragen d. mus. Hörens (JbP XXXII, 1925): Das Versinken in klangverhafteten Stimmungen und demgegenüber das literarisch-illustrative Umdeuten musikalischer Bewegung könnte uns fast vergessen lassen, was Musik ihrem ursprünglichen Sinne gemäß bedeutet — wären nicht gleichzeitig in tausend Dingen die Anzeichen einer Erneuerung zu spüren. Wohin sie führt, wissen wir nicht. Aber wenn sie auch wieder vorüberginge, das eine bliebe ihr Verdienst: uns aufgerüttelt und unserm Suchen neue Ziele gesteckt zu haben (52).

Besonders heftig wurde dann diese Kritik am Musikleben in einer Kontroverse zwischen Besseler und H. J. Moser, die sich speziell auf Besselers Stellung zur Gegenwart bezog. Moser zieh den Habilitatonsvortrag des Kulturbolschewismus und mißbilligte generell die Tatsache, daß Besseler für die GEBRAUCHSKUNST Partei ergreift:

Erwiderung (AfMw VIII, 1926): Daß der Bolschewismus gegenüber der „zerreißenden Unnatur des großstädtisch-kapitalistischen Daseins" (Besseler) umstürzende Wiederherstellung urtümlicher Verhältnisse sucht, jene Stufen, auf denen eben Besselers „umgangsmäßige" Musik von selbst geblüht hat, ließ mich warnend aussprechen, ich sähe in seiner Feindlichkeit gegen das Konzertleben „von Beethoven bis Strauß" eine „irgendwie" bolschewistische Einstellung... Daß Besseler... in seinem Aufsatz persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst (auch heute!) gegenüber einer „absoluten" Kunst steht, dürfte aus seiner Auffassung... deutlich genug hervorgehen, es könne „von gemeinschaftsbildender Kraft des symphonischen Kunstwerks keine Rede sein" (380).

Besseler fügte eine ausführliche Replik hinzu, die sich wie ein kulturpolitisches Programm ausnimmt, in dem er ganz unverhüllt sein Plädoyer für eine neue Gebrauchskunst, eine neue „umgangsmäßige" Musik, zum Ausdruck bringt:

ibid.: In unserer verzweifelten Lage noch an die Möglichkeit einer einheitlichen, geradlinigen, unkomplizierten Musikkultur zu glauben, wäre vollendete Utopie. Trotzdem, oder gerade deshalb kann ich es nicht als Schande empfinden, heute „persönlich ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst zu stehen" (propagandalos heißt nicht standpunktlos!). Der Ton liegt auf „heute" und dem „heutigen Schaffen": vor 50 oder 100 Jahren wäre es sinnlos gewesen. Und vor allem möchte ich Gebrauchskunst nicht so handgreiflich als Alternative zwischen Jugendbewegung, Kirchenmusik oder Tanz und Kabarett auffassen. Die „umgangsmäßige" Musik umspannt viel weitere Grenzen, und mir scheint es heute darauf anzukommen, daß das Musizieren wieder in den ursprünglichsten Tiefen unseres Daseins Wurzel fasse, dauernde Lebensnotwendigkeit und -freude werde statt seltener Offenbarung oder Unterhaltung, einfach und selbstaufführbar statt kompliziert und anspruchsvoll, notwendig und nicht im Grunde zufällig, weil eben immer weiter produziert wird und das peinliche Mißverhältnis zwischen „Angebot" und „Nachfrage" schon deutlich genug auf den Krebsschaden hinweist (381).

Das Ideal der Gebrauchsmusik fand vor allem ins Gedankengut der deutschen Jugendbewegung Eingang, wie Besseler selbst bemerkte: „Sicher hat die Jugendbewegung hier am stärksten und bewußtesten den Boden gelockert" (ibid.).
Ein anderer Gurlitt-Schüler, H. Reichenbach, schrieb 1925 einen Aufsatz über *Die Musik d. Jugendbewegung* (Melos IV, 1925), in dem er auf die Wichtigkeit des Begriffs Gebrauchsmusik für die Grundidee der Jugendbewegung, die Gemeinschaft, einging. Reichenbach stellt zunächst einen Gegensatz zwischen Gebrauchsmusik und „l'art pour l'art" auf. Bei jener wird ihre „Lebensnotwendigkeit" betont. Er mißbilligt jedoch „diese alltäglichen Übungen", die „ihren tiefen Ernst verloren" haben. Vielmehr kommt es ihm auf eine „neue Lebensauffassung" an:

Von einer neuen Lebensauffassung aber — wie ich sie hier beschrieb — würden alle diese Arten von Gebrauchsmusik mit einem anderen Geist erfüllt sein, denn dann ist der Tanz der Lebenswille unseres heiligen Körpers, der Marsch seine ursprüngliche natürliche Fortbewegung, die Handarbeit das schöpferische Werk des Mannes und die kirchlichen Gebräuche seine Verantwortung. Ich denke aber darüber hinaus an eine andere unmittelbare Art des Musikgebrauchs: an den Bedarf an Musik aus Lebensnotwendigkeit überhaupt, an das ursprüngliche Bedürfnis zur tönenden Welt. Ist so Musik ein natürlicher, selbstverständlicher Lebensakt — wie ich es nannte — wie das Lachen, das Springen und Tanzen, das Erleben der Natur, so entsteht hier ein alltäglicher Gebrauch an Musik, der erfüllt sein will (zit. nach: *Die dtsch. Jugendmusikbewegung in Dokumenten ihrer Zeit von d. Anfängen bis 1933*, Wolfenbüttel u. Zürich 1980, 934).

Auf ähnliche Weise kritisiert H. Höckner im Buch *Die Musik in d. dtsch. Jugendbewegung* (Wolfenbüttel 1927) seine Zeit, „die ihren Musikbedarf in Konzert, Caféhaus, Kino oder durch Radio und Musikmaschinen wesentlich von außen her deckt, die in der Musik nicht viel mehr zu suchen scheint als ein Reiz und Suggestionsmittel", und stellt demgegenüber „eine neue und edlere Auffassung von Wesen und Sinn der Musik" auf (201 f.). „Durch die Jugend", so Höckner, solle „ein neues musikalisches Leben" entstehen. Seine erwünschte Musikliteratur habe vor der „offiziellen Kunst-Musik der Gegenwart... das Eine... voraus, daß sie als von Mensch zu Mensch geschaffene ‚Gebrauchsmusik' auch von vornherein ihre Stellung unter Menschen fand, d.h. wirklich ‚gelebt' wurde" (202).

(2) Auch die junge Komponistengeneration stand, wie Besseler es ausdrückte, „ganz entschieden auf der Seite der Gebrauchskunst", nicht zuletzt P. Hindemith, der fast zur selben Zeit, als Besselers Erwiderung an Moser erschien, die darin geäußerten Wünsche gleichsam in die Tat umsetzte. In der ersten Oktoberwoche 1926 nahm er an der ersten „Reichsführerwoche" der Musikantengilde in Lichtental teil, bei der die Freiburger musikwiss. Schule vertreten war. Das Schulhaupt, W. Gurlitt, der über „Jugendbewegung und neue Musik" reden wollte, war verhindert. Immerhin symbolisierte dieses Treffen den Anfang einer neuen Entwicklung, in

der Gebrauchsmusik zum IDEAL EINER NEUEN MUSIK wurde. Auf dem Rückweg schrieb Hindemith einen Brief an den jugendbewegten und -bewegenden Fr. Jöde, in dem er zur neuen Laienmusik bemerkte, „daß hier etwas geschieht, unser aller musikalisches Leben von Grund auf zu erneuern" (P. Hindemith, *Briefe*, Ffm. 1982, 126). Kurz darauf folgten seine ersten Kompositionen für Laien (etwa seine *Spielmusik* op. 43 Nr. 1), die in der Reihe *Das neue Werk* erschienen und als positives Ergebnis einer allgemeinen Opposition zum Prinzip der ästhetischen Autonomie, zur „eigenständigen Musik", aufzufassen sind. Es ist sogar vielfach angenommen worden, daß Hindemith es war, der die Bezeichnung Gebrauchsmusik geprägt hat:

C. Mason, *Some Aspects of Hindemith's Chamber Music* (MLXLI, 1960): The term *Gebrauchsmusik* that he innocently coined for certain of his slighter works designated for amateurs, little realising the faintly pejorative implications that it would acquire, or how often it would be turned against him, has now been almost forgotten (150);
G. Sannemüller, *Der „Plöner Musiktag" von Paul Hindemith* (Neumünster 1976): Die Bezeichnung „Gebrauchsmusik" stammt offenbar von Hindemith, der sie erstmals etwa Mitte der zwanziger Jahre in einer Diskussion mit Chorleitern anwendete (11);
D. Stern, *Komponisten gehen zum Film*, in: *Angewandte Musik*, Argument Sonderbd. XXIV (Bln 1977): Hindemith hatte ihn [den Begriff] geprägt; bei ihm bedeutete er vor allem, daß neue Musik komponiert wurde, die auch von Laien spielbar war. Ziel und Funktion dieser Art von Gebrauchsmusik war es, das Gemeinschaftsgefühl der musikmachenden Gruppe zu steigern (hier war Hindemith von der Jugendbewegung, besonders von Fritz Jöde beeinflußt) (19);
D. Rexroth, *Paul Hindemith*, in: *Makers of Modern Culture*, hg. von J. Wintle (London 1981): He composed film music and occasional pieces for which he coined the generic name *Gebrauchsmusik* (229).

Die Annahme, Hindemith habe den Begriff Gebrauchsmusik geprägt, beruht zweifelsohne auf einem Mißverständnis, an dessen Entstehung jedoch Hindemith zum Teil selber die Schuld trägt. In dem oft zitierten Vorwort zu seinem Buch *A Composer's World* (Cambridge, Mass. 1952), das als Quelle für das Mißverständnis gedient haben muß, lehnt er zwar den Begriff in Bausch und Bogen ab, doch er hinterläßt trotzdem den Eindruck, daß dieser — wie er sagt — häßliche („ugly") Terminus schließlich seine Erfindung gewesen sei:

A quarter of a century ago, in a discussion with German choral conductors, I pointed out the danger of an esoteric isolationism in music by using the term *Gebrauchsmusik* (VIII).

Die erwähnte Diskussion mit Chorleitern hat in der Tat stattgefunden — im Oktober 1927. In der Abschrift von Hindemiths Manuskript, das wahrscheinlich damals nur als Grundlage eines freien Vortrags benutzt wurde, fällt aber das Wort Gebrauchsmusik nirgends (abgedruckt in: G. Schubert, *Kontext u. Bedeutung d. „Konzertmusiken" Hindemiths*, Hamburger Jb. für Musikwiss. IV, 1980). Etwas konzilianter äußerte sich Hindemith in einem unveröffentlichten Vortrag, den er im April 1940, am Anfang seiner Exiljahre, gehalten hat. Hinter der Prägung und Verwendung des Terminus, soviel wenigstens läßt der Vortrag erkennen, steckte die Forderung nach einer neuen Bezeichnung für damals aktuelle Probleme, die den jungen Komponisten zunächst intensiv beschäftigten, den älteren wohl dann weniger:

Betrachtungen zur heutigen Musik (unpubl. Ms., 1940): Ich muß gestehen, daß ich mich nicht ganz unbeteiligt fühle, wenn das Wort „Gebrauchsmusik" ertönt. Ich denke dabei zurück an die Zeit vor etwa 15 Jahren, als man in Europa einzusehen begann, daß in der steten Weiterentwicklung konzertanter, zumal symphonischer Formen weder für die Musik noch für den Musiker und den Hörer ein normaler und gesunder Weg zu erblicken sei (o.S.).

Hindemiths eindeutigstes Bekenntnis zur Gebrauchsmusik als ästhetischem Ideal der 1920er Jahre geht aus einem Brief hervor, den er am 8. Mai 1930 an Elizabeth Sprague Coolidge schrieb:

Briefe (Ffm. 1982): Ich habe mich in den letzten Jahren fast ganz von der Konzertmusik abgewandt und fast durchweg Musik mit pädagogischen oder sozialen Tendenzen geschrieben: für Liebhaber, für Kinder, für Rundfunk, mechanische Instrumente etc. Ich halte diese Art der Komposition für wichtiger, als das Schreiben für Konzertzwecke, weil Letzteres fast nur eine technische Aufgabe für den Musiker ist und für die Weiterentwicklung der Musik kaum etwas getan wird. Ich muß darum das Konzert als eine rein geschäftliche Sache betrachten... Den Idealismus, den ich gerne auf Dinge verwende, die mir für die Weiterentwicklung der Musik äußerst notwendig erscheinen, kann ich nicht auf die Konzertmusik übertragen. Im Gegenteil, ich muß das eine durch das andere ausgleichen (147).

Im selben Monat Oktober 1927, als Hindemith von den „Gefahren eines esoterischen Isolationismus in der Musikübung" sprach (*Komponist in seiner Welt*, Zürich 1959, 10), berichtete K. Weill im *Berliner Tageblatt* (1. 10. 1927) über *Verschiebungen in d. mus. Produktion*, die er zusammenfaßt als ein „Abrücken vom individualistischen Kunstprinzip". Er verschreibt sich ebenfalls dem Ideal der Gebrauchsmusik:

Die Musik sucht... Annäherung an die Interessengebiete eines breiteren Publikums, weil sie nur so ihre Lebensfähigkeit bewahren kann. Sie tut es zunächst, indem sie die in den letzten Jahren gewonnene Leichtigkeit und Musizierfreudigkeit benutzt, um eine wertvolle „Gebrauchsmusik" zu schaffen.

Da Weill als Vertreter der ernsten Musik sich von „Schlagerkomponisten" abheben wollte, schrieb er am 31. Oktober 1929, ebenfalls im *Berliner Tageblatt*, über *„Gebrauchsmusik" u. ihre Grenzen* (der ganze Aufsatz trägt den Titel *Die Oper — wohin?*). Geschichtlich gesehen, läßt sich Gebrauchsmusik demnach als eine tragende Idee bestimmen, die einer bestimmten Epoche der „ernsten Musik" zugrunde liegt, obwohl diese normalerweise als das genaue Gegenteil von jener aufgefaßt wird. Weill und seinen Zeitgenossen ging es darum, den scheinbaren Gegensatz aufzuheben, d.h. zwischen der „Kunstmusik" und der sogenannten „Verbrauchsmusik", wie Weill sie beschreibt, zu vermitteln. Daraus solle eine künstlerisch wertvolle „Gebrauchsmusik" entstehen:

Die Oper — wohin?, loc. cit.: Die Idee der „Gebrauchsmusik" hat sich heute in allen jenen Lagern der modernen Musik, denen sie überhaupt erreichbar ist, durchgesetzt. Wir haben unsere ästhetischen Ansprüche zurückgeschraubt. Wir haben eingesehen, daß wir unserer Produktion wieder ihren natürlichen Nährboden schaffen müssen, daß Musik in ihrer Bedeutung als einfachstes menschliches Bedürfnis auch mit gesteigerten künstlerischen Ausdrucksmitteln gegeben werden

kann, daß die Grenzen zwischen „Kunstmusik" und „Verbrauchsmusik" angenähert und allmählich aufgehoben werden müssen... Die erste Frage für uns lautet: ist das, was wir machen, für eine Allgemeinheit nützlich? Eine zweite Frage erst ist es, ob das, was wir machen, Kunst ist; denn das entscheidet nur die Qualität unserer Arbeit. Diese Einstellung, von einem Vertreter der „ernsten Musik" geäußert, wäre noch vor wenigen Jahren undenkbar gewesen.

Der Gefahr, daß Gebrauchsmusik — eine „Gattung", wie Weill sie nennt — als Verbrauchsmusik mißverstanden wird, ist er sich bewußt, wobei er als Beispiel seine *Dreigroschenoper* heranzieht:

Man darf auch nicht vergessen, daß etwa die Songs der „Dreigroschenoper" eine ganz andere Zusammensetzung und Einstellung des Publikums vorgefunden oder geschaffen haben, und daß dieses Publikum sich von der Weiterführung dieser Gattung etwas anderes verspricht als von den älteren Formen der Verbrauchsmusik. Hier liegen die Gefahren und zugleich die Grenzen unserer Gattung; wir dürfen nicht den „Schlager" imitieren (und es hat sich oft erwiesen, daß wir das gar nicht können), wir dürfen nur unsere Musik so weit umstellen, daß wir unsere geistigen Aufgaben, die Aufgaben des Künstlers in seiner Zeit, in einer allen vernehmbaren, allen verständlichen Sprache durchführen können.

(3) Im Sinne des zuletzt zitierten Weill urteilte auch Th. W. Adorno über *Die Dreigroschenoper*, als er diesem Werk — trotz prinzipieller Vorbehalte — die durchaus positiv gemeinte Qualität der Gebrauchsmusik zusprach. Ihm ging es nicht nur darum, daß Musik gebraucht wird, sondern auch w i e sie gebraucht wird:

Zur Musik d. „Dreigroschenoper" (Mk XXI, 1929): Die gewesene Operette enthüllt sich der *Dreigroschenoper* als satanisch; darum bloß ist sie als gegenwärtige Operette möglich. Mit der Gemütlichkeit der praktikabeln Operette, mit der frischfröhlichen Gebrauchsmusik hat es ein jähes Ende (427);
Wohl gilt die *Dreigroschenoper* dem Kollektiv — und welche Kunst von Wahrheit, wäre es auch die einsamste, hätte es nicht in sich —, jedoch nicht das vorhandene, existente, dem sie diente, sondern ein nicht vorhandenes, existentes, das sie mit aufrufen möchte. Die Deutung des Gewesenen, die glückt, wird ihr zum Signal eines Zukünftigen, das sichtbar wird, weil das Alte deutbar geworden ist. So nur und in keinem banaleren Sinne läßt sich die *Dreigroschenoper* trotz Singbarkeit und Kasse als Gebrauchsmusik ansehen. Es ist Gebrauchsmusik, die heut, da man im Sicheren ist, zwar als Ferment genossen, nicht aber gebraucht werden kann, das zu verdecken was ist (428).

Adornos Artikel erschien in der im März 1929 publizierten Sondernummer über Gebrauchsmusik, die die Zs. *Die Musik* veröffentlichte. Gebrauchsmusik war also zu einem SCHLAGWORT geworden, zum Gemeinplatz der musikkritischen und ästhetischen Debatte der 1920er Jahre. L. Amar lieferte einen Beitrag *Zur Frage d. Gebrauchsmusik*, in dem er „eine hochwertige Gebrauchsmusik" (403) propagierte. H. J. Moser schrieb über *Gebrauchsmusik in Alter Zeit* und brachte seine bereits erwähnten Einwände zum Ausdruck, daß „der Unterschied zwischen ‚Gebrauchsmusik' und ‚unangewandter Tonkunst' sachlich sehr fließend, sehr persönlich bedingt" sei, „es auch immer gewesen ist und sein wird" (405). H. H. Stuckenschmidt hingegen hatte in seinem Aufsatz *Der Musikverbraucher* keine solchen Einwände:

Wie immer wir uns auch zum Thema Gebrauchsmusik stellen mögen: wenn sie uns in der Musik den Wendepunkt zum Einfachen, Klaren vermittelte, wir werden ihr und ihrer Zeitverbundenheit dankbar sein müssen (418).

Behielten die ästhetischen Werte, die mit der Idee der Gebrauchsmusik verbunden wurden, ihre allgemeine Gültigkeit, so ereilte die Bezeichnung als Schlagwort das Schicksal des häufigen Gebrauchs, wie aus H. Gutmans Aufsatz über *Grenzen d. Simplizität* (Melos VIII, 1929) hervorgeht; das Wort zeigte Spuren der Abgegriffenheit:

Und hier ist auch der nun schon problematisch gewordene Begriff der Gebrauchsmusik erneut anzusetzen... Wir wissen sehr wohl um die beiden Möglichkeiten der Musik, um die unleugbare Tatsache, daß neben der „umgangsmäßigen" auch noch eine „eigenständige" Musik lebt (um die überzeugenden Formulierungen Besselers zu übernehmen). Nur glauben wir allerdings, daß jener im Augenblick die größere Wichtigkeit zukommt (304).

Ähnlich wie Weill erhoffte Gutman im Grunde eine Aufhebung des Gegensatzes zwischen diesen zwei „Seinsarten" der Musik:

Gebrauchsmusik (Melos VIII, 1929): In der gegenseitigen Durchdringung dessen, was bisher als Kunstmusik und Gebrauchsmusik streng geschieden war, liegen die Zukunftsmöglichkeiten der augenblicklichen Musik... Inzwischen wäre es angebracht, endlich einmal einzusehen, daß gute Gebrauchsmusik immer noch wertvoller ist als schlechte Kunstmusik (78).

Dennoch blieb das Problem des Schlagworts bestehen, wie aus den Worten des ersten Hindemith-Biographen, H. Strobel, hervorging, als er sich 1931 in einer Radiodiskussion mit A. Schönberg und E. Preussner für die Bestrebungen der jungen Generation aussprach und gegen die der Generation Schönbergs:

Man braucht sich nicht einem Schlagwort wie Gebrauchsmusik mit Haut und Haar verschreiben. Aber irgendwie breitere Resonanz muß jede künstlerische Äußerung haben. Schönbergs Musik kann diese Resonanz infolge ihrer strukturellen Beschaffenheit nicht finden. Daher wiederhole ich, was ich schon anfangs sagte: Schönbergs Musik ist die letzte Übersteigerung des romantischen Subjektivismus (abgedruckt in: A. Schönberg, *Stil u. Gedanke*, Ffm. 1976, 281).

Schönberg, empfindlich wie immer, verteidigte sich. Strobel hatte nämlich die enge Verbindung zwischen dem Ideal der Gebrauchsmusik und der Ablehnung der Schönbergschen Ästhetik unverhohlen ausgedrückt — eine Verbindung, die Schönberg zu heftiger, erbitterter Kritik an der jungen Generation der „Gebrauchsmusiker" veranlaßte, deren Bestrebungen er für illusionär hielt; am unverhohlensten kommt dies in seinen verstreuten Notizen *Neue u. veraltete Musik, oder Stil u. Gedanke* aus den Jahren 1932-33 (in: *op. cit.*, 466 ff.) zum Ausdruck:

Man verlangt Neue Musik für alle! Gebrauchsmusik! Es stellt sich aber heraus, daß kein Gebrauch von ihr zu machen ist; daß sie weder für alle, noch für einige, sondern für keinen ist.

— Und: welcher Gebrauch denn? ... Und so sind viele von den geschäftskundigen Gebrauchsmusikern, mangels Gebrauchs, *ideale Künstler* geworden. Idealere beinahe als die veralteten, die *wenigstens auf Erfolg nach ihrem Tode hoffen dürfen*, während die *un*freiwilligen *Idealisten* doch nur für einmaligen Gebrauch — so wie Packpapier — komponiert und keine Hoffnung und keinen Wunsch für die Zukunft mehr haben (471).

Die Negierung dessen, was Strobel als „die letzte Übersteigerung des romantischen Subjektivismus" beschrieb, oder was damals als *Die Überwindung d. Expressionismus* (so der Titel des 1927 erschienenen Buches von E. Utitz) verstanden wurde, bezeichnete man positiv als Neue Sachlichkeit. Demnach kann die Gebrauchsmusik der 1920er Jahre als spezifisch mus. Ausprägung einer allgemeinen Ästhetik der Neuen Sachlichkeit definiert werden. Schönberg war nicht der einzige Gegner dieser Ästhetik. Eine genauso heftige Ablehnung kam beispielsweise von H. Closson, dessen 1930 erschienener Aufsatz den Eingang des Begriffs Gebrauchsmusik in die engl. Sprache dokumentiert:

The Case against „Gebrauchsmusik" (Modern Music VII, 1930): We need not take up the question of the origin and application of „Gebrauchsmusik", „music for use", in the past. It would be easy to argue that a great part of the body of music has come down to us from such a derivation (15);
Present day „Gebrauchsmusik" seems to be principally music for the dance, the sound films and „musik for amateurs" (17);
The objective of „Gebrauchsmusik" is undoubtedly a „return" to music for the amateur, a conception warmly defended by certain musicians of central Europe (18);
In his recent work, *Lehrstück*, Hindemith invites the public to take part in the performance. A communicated emotion may be more powerful than a personal one, and in fact its very character is expressed by this difference. For in colletive emotion, the choral song or popular fanfare, there is something undeniably gross, an embarrassing unanimity... Fortunately there are others who like myself feel that „mechanization" is not, all appearances to the contrary, the proper image of our time. In defense of music it is necessary to denounce its worst enemy — pseudo-modernism (19).

Während Gebrauchsmusik von Closson als „pseudomodernism" verworfen wurde, wurde sie von Brecht wegen „Kulinarismus" und „Spielfreudigkeit" angegriffen. Brechts Vorwurf läßt sich jedoch als Selbstkritik interpretieren, hatte er doch ein Jahr zuvor, als das *Lehrstück* uraufgeführt wurde, das dazugehörende Motto „musik machen ist besser als musik hören" entworfen und dadurch die Spielfreudigkeit gewissermaßen selbst propagiert:

Anm. zur Oper „Aufstieg u. Fall d. Stadt Mahagonny" (1930): Und die Gebrauchsmusik? In dem gleichen Augenblick, als man das konzertante, also nackteste l'art pour l'art erreicht hatte (es wurde als Reaktion auf das emotionelle Moment der impressionistischen Musik erreicht), tauchte sozusagen schaumgeboren der Begriff der Gebrauchsmusik auf; worin die Musik sozusagen von dem Laien Gebrauch machte. Der Laie wurde so gebraucht, wie eine Frau „gebraucht" wird. Neuerung über Neuerung: der hörmüde Höhrer [sic] wurde spielfreudig. Der Kampf für die Hörfaulheit schlug direkt um in den Kampf gegen den Hörfleiß und dann in den Spielfleiß. Der Cellist des Orchesters, ein mehrfacher Familienvater, spielte nicht mehr aus Weltanschauung, sondern aus Freude. Der Kulinarismus war gerettet! (zit. nach: B. Brecht, *Schriften zum Theater*, Ffm. 1957, 25 f.)

III. Für Th. W. Adorno hatte Gebrauchsmusik im 20. Jh., da die Musik ihren Kunstcharakter gerade durch die Aufkündigung unmittelbarer gesellschaftlicher Funktionen gewinne, den CHARAKTER IDEOLOGISCHER VERBLENDUNG. Er faßte das Gegensatzpaar Gebrauchsmusik und Kunstmusik auf als ein Analogon zu dem Gegensatzpaar Gebrauchswert und Tauschwert (bzw. Warenwert), wie K. Marx es im 1. Kap. des *Kapitals* dargestellt hatte (die empörte Reaktion H. J. Mosers und sein gegen Besseler gerichteter Vorwurf des Kulturbolschewismus — vgl. oben, II. (1) — dürfte übrigens von derselben Assoziation hervorgerufen worden sein):

Das Kapital, MEW, Bd. XXIII (Bln 1975): Die Nützlichkeit eines Dinges macht es zum Gebrauchswert... Der Gebrauchswert verwirklicht sich nur im Gebrauch oder der Konsumtion. Gebrauchswerte bilden den stofflichen Inhalt des Reichtums, welches immer seine gesellschaftliche Form sei. In der von uns zu betrachtenden Gesellschaftsform bilden sie zugleich die stofflichen Träger des — Tauschwerts.
Der Tauschwert erscheint zunächst als das quantitative Verhältnis, die Proportion, worin sich Gebrauchswerte einer Art gegen Gebrauchswerte anderer Art austauschen, ein Verhältnis, das beständig mit Zeit und Ort wechselt (50);
Als Gebrauchswerte sind die Waren vor allem verschiedener Qualität, als Tauschwerte können sie nur verschiedener Quantität sein, enthalten also kein Atom Gebrauchswert... Diese Dinge stellen nur noch dar, daß in ihrer Produktion menschliche Arbeitskraft verausgabt, menschliche Arbeit aufgehäuft ist. Als Kristalle dieser ihnen gemeinschaftlichen gesellschaftlichen Substanz sind sie Werte — Warenwerte (52);
Ein Gebrauchswert oder Gut hat nur so einen Wert, weil abstrakt menschliche Arbeit in ihm vergegenständlicht oder materialisiert ist (53).

Die Rede von einem Gebrauchswert der Musik im 20. Jh. mußte Adorno jedoch suspekt vorkommen, da er die Geschichte der Musik so verstand, daß die Musik erst, indem sie resolut auf gesellschaftliche Nützlichkeit (Gebrauchswert) verzichtete und sich von ihren staatlich-repräsentativen und kirchlichen Funktionen freimachte, zu einer autonomen Kunst und einem Organ der Wahrheit werden konnte. Die gesellschaftliche Funktionslosigkeit der Musik hatte ihre dialektische Kehrseite aber in der Notwendigkeit, daß die Musiker ihre Produkte als Waren auf den Markt werfen mußten (weil sie von den Institutionen nicht mehr als Dienstleistungen erfordert wurden), so daß im 20. Jh. ihre gesellschaftliche Relevanz einzig die einer Ware ist:

Th. Wiesengrund-Adorno, *Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik* (Zs. für Sozialforschung I, 1932): Die Rolle der Musik im gesellschaftlichen Prozeß ist ausschließend die der Ware; ihr Wert der des Marktes. Sie dient nicht mehr dem unmittelbaren Bedürfnis und Gebrauch, sondern fügt sich mit allen anderen Gütern dem Zwang des Tausches um abstrakte Einheiten und ordnet mit ihrem Gebrauchswert, wo immer er übrig sein mag, dem Tauschzwang sich unter... Wohl hatte die Objektivierung und Rationalisierung der Musik, ihre Ablösung von der bloßen Unmittelbarkeit des Gebrauchs, sie als Kunst erst geprägt: an Stelle ephemeren Erklingens ihr die Dauer verliehen; die Macht weitreichender Triebsublimierung, verbindlicher Aussprache des Humanen ihr geschenkt... Die gleiche Macht der Verdinglichung, die die Musik als Kunst konstituierte und die nie in bloße Unmittelbarkeit sich rückverwandeln ließe, wollte man nicht die Kunst auf ein vor-arbeitsteiliges Stadium zurückverweisen — die gleiche Macht der Verdinglichung hat heute den Men-

schen die Musik genommen und ihnen bloß deren Schein gelassen; die Musik aber, soweit sie sich nicht dem Gebot der Warenproduktion unterwirft, ihres gesellschaftlichen Haftes beraubt, in den luftleeren Raum verbannt und ihre Gehalte ausgehöhlt (103 f.).

Gebrauchsmusik im 20. Jh. kann also nur solche sein, die sich willentlich „dem Gebot der Warenproduktion unterwirft", also ihren Kunstcharakter aufgibt, eine „unwirkliche" Musik; es sei denn, sie reflektierte ihre Unwirklichkeit, wie sie es in Weills Koproduktionen mit Brecht tat, die darum auch Gnade vor Adornos Augen fanden:

Er [Weill] präsentiert nicht den Menschen eine primitivierte Kunstmusik zum Gebrauch, er hält ihnen ihre eigene Gebrauchsmusik im Zerrspiegel seines künstlerischen Verfahrens vor und zeigt sie als Ware (122).

(1) Von 1924 datiert ein *Gebrauchsmusik* überschriebener Aufsatz, worin Adorno die Perversion einer Musik beklagt, die für die Aufführung im Konzertsaal gedacht ist, aber, um der Pflicht des Musikers zur Offenbarung der Innerlichkeit zu entgehen, Konkretheit in der Nähe zum Leben, in erdichteten gesellschaftlichen Anlässen sucht; in diesem Sinne spricht er von einer „*fiktiven* Gebrauchsmusik, die nicht einmal einen Anlaß hat, sondern sich einen Anlaß vorspielt aus dem Nichts" (in: *Gesammelte Werke* XIX, Ffm. 1984, 447). Damit ist vorwiegend die Musik Hindemiths und Strawinskys gemeint, die — wenn auch nicht ausschließlich, wie im Falle von Balletmusik — im Konzertsaal gespielt wurde und daher in keinem eklatanten Gegensatz zur „absoluten Musik" steht:

Nicht ohne weiteres folgt aus der musikalischen Struktur der Gebrauchskompositionen ihre Unterschiedenheit von „absoluter" Musik; um verstanden zu werden, müssen sie nicht dem Gebrauch verbunden sein; Strawinskys Pantomimen verlieren kaum beim Konzertvortrag. Daß Gebilde sich als Gebrauchsmusik zu erkennen geben, denen von Anbeginn kein praktisches Ziel innewohnt, zeigt deutlich genug, wie wenig tatsächliche Verwendung als Kriterium für den Unterschied von absoluter und Gebrauchsmusik zu gelten hat (446).

Für Adorno ist vielmehr ein innermusikalisches Moment ausschlaggebend:

Gemeinsam ist all den Kompositionen eine Selbstgenügsamkeit des Musikalischen, die nirgendwo ins Bereich des Seelenausdrucks, nirgendwo vollends ins Zwischengebiet poetisierender Untermalung übergreift... Absolute Musik gründet in der *Innerlichkeit* des ganzen Menschen, die den Klang aus sich entläßt, so durchaus ihn umfangend, so durchaus gegenwärtig in ihm, daß er des punkthaften Ausdrucks nicht mehr bedarf. Gebrauchsmusik überspringt die Innerlichkeit, kommt aus dem Leerraum frei gesetzter Zweckformung; ihre Gegenwart liegt allein in der Zeit, in der sie ertönt, und noch die fragmentarische Seelenäußerung ist verbannt aus ihr. Das tritt einsichtig zutage an ihrem Verhältnis zu den überlieferten Formen (445 f.).

Daraus leitet Adorno eine doppelte Kritik ab; denn weder sei diese Art Musik wirkliche Gebrauchsmusik noch sei sie wirkliche Kunst:

Wenn die Gebrauchsmusik Ragtimes stilisiert [Adorno hat sicherlich u.a. den letzten Satz von Hindemiths *Kammermusik No.* 1 op. 24 Nr. 1 im Sinn], so spricht daraus nicht, wie ihre Ideologie es lehrt, Nähe zum konkreten Leben, aus dem die Kunst wächst, sondern nur, daß die Konkretheit aus der Kunst entwich wie aus dem Leben; Kunst möchte verewigen, was der Ewigkeit völlig fern ist. Allein wo Gebrauchsmusik ihre Situation hart zu Ende denkt, das Grauen der Unwirklichkeit enthüllt, gewinnt sie Wirklichkeit. Jede positive versagt sich ihr (447).

(2) Auch die Gemeinschafts- und Laienmusik erschien Adorno als ein unzulässiges, letztlich romantisches Zurückgehen hinter eine notwendig gewordene Arbeitsteiligkeit.
In der bereits oben unter III. zitierten Abh. *Zur gesellschaftlichen Lage d. Musik* (Zs. für Sozialforschung I, 1932) unterschied Adorno vier Typen der zeitgenössischen Musik. Den ersten nennt er „moderne" Musik, „der allein ernstlich chokierende" Typus, der „wesentlich von A. Schönberg und seiner Schule vertreten" wird (108). Der zweite wird als „Objektivismus" bezeichnet (ibid.), vertreten durch I. Strawinsky. Beim dritten Typ spricht Adorno von „surrealistischer Musik": „Am konsequentesten ist sie von Kurt Weill in den gemeinsam mit Brecht produzierten Werken, besonders der ‚Dreigroschenoper' und ‚Mahagonny' ausgebildet worden" (108 f.). Und den vierten charakterisiert er als „Gebrauchsmusik":

Der vierte Typ ist der solcher Musik, die die Entfremdung von sich aus und real zu durchbrechen trachtet, sei es auf Kosten der immanenten Gestalt. Er wird gemeinhin mit dem Namen „Gebrauchsmusik" belegt. Doch zeigt gerade die charakteristische Gebrauchsmusik, wie sie zumal von Rundfunk- und Theaterbestellungen hervorgerufen wird, bereits zu deutliche Abhängigkeiten vom Markt, als daß sie hier zur Diskussion stünde. Statt ihrer erheischen Aufmerksamkeit Bestrebungen wie etwa die einer vom Neoklassizismus ausgehenden „Gemeinschaftsmusik", die Hindemith vertritt, und die proletarischen Chorwerke von Hanns Eisler (109).

Bei seiner mit den Methoden des dialektischen Materialismus operierenden Analyse der gesellschaftlichen Lage der Musik verwendet Adorno Beschreibungen wie „falsche Positivität" (122) und „Gefahr des Ungefährlichen" (123). Letzterer, so Adorno, „ist die Gemeinschafts- und Gebrauchsmusik im weitesten Umfang verfallen":

Indem ihre Aktivität an der falschen Stelle, bei der Musik anstatt bei der Gesellschaft, ansetzt, versäumt sie beide. Denn das menschliche Miteinander, von dem sie ausgeht, ist in der kapitalistischen Gesellschaft fiktiv und wo es etwa real sein mag, ohnmächtig gegenüber dem kapitalistischen Produktionsprozeß; die Fiktion von „Gemeinschaft" in der Musik verbirgt ihn, ohne ihn zu verändern (123);
Immerhin verdient es Aufmerksamkeit, daß in der Figur des bislang konsequentesten proletarischen Komponisten, Eisler, die Schönbergschule, aus der er hervorging, mit Bestrebungen sich berührt, die scheinbar ihr konträr entgegengesetzt sind. Damit diese Berührung fruchtbar würde, müßte der Gebrauch seine Dialektik finden: es müßte die Musik sich nicht passiv-einseitig nach dem Stand des Verbraucherbewußtseins, auch des proletarischen, richten, sondern mit ihrer Gestalt selber aktiv ins Bewußtsein eingreifen (124).

Gebrauchsmusik wird von Adorno als „bloßer Schein" kritisiert, der dem Musikkonsum eine „ideologische

Macht" verleiht, weil er „falsches Bewußtsein" produziert:

Vielmehr ist die ideologische Macht des Musikkonsums um so größer, je weniger er als bloßer Schein und dünne Oberfläche durchschaubar ist; je genauer er mit tatsächlichen Bedürfnissen kommuniziert, aber derart, daß mit ihm ein „falsches Bewußtsein" produziert, die gesellschaftliche Lage für die Konsumenten verhüllt wird (366).

Er mißtraut nämlich der „Unmittelbarkeit des Gebrauchs" (*Ad vocem Hindemith*, in: *Impromptus*, Ffm. 1968, 63), die er vor allem bei der Haltung des Musikanten rügt:

In der Wirklichkeit, in der wir leben, kommt es nicht darauf an, naturhaft fröhlich in den Tag hinein zu leben, wie die Musikanten in die Zeit hinein musizieren: die Wirklichkeit muß durchschaut werden. Das soll, zu ihrem Teil, die Musiziermusik verhindern: sie ordnet sich der allgemeinen kulturellen Reaktion ein... Die Musikanten wollen in der rationalisierten Gesellschaft Enklaven bilden, die der Macht der ratio in dumpfe Natürlichkeit ausweichen; andererseits den blinden Rationalisierungsprozeß selber, als „Tempo der Zeit", für naturwüchsig-mythisch ausgeben und verherrlichen (69).

Adorno streitet der Musik — außer im pädagogischen Rahmen — jeglichen Gebrauchswert (im Marxschen Sinne) ab und will damit die Idee der Gebrauchsmusik für Ideologie (d.h. falsches Bewußtsein) erklären. Im Kapitalismus, so Adorno, hat auch die Musik „Warencharakter", was zur Folge hat, daß sie unter solchen Bedingungen — im Gegensatz zu einer Situation der „primitiven Unmittelbarkeit" — a priori keinen Gebrauchswert besitzen kann:

Gebrauchswert hat Musik nur, wo sie dazu dienen soll, andere Leute wieder zu lehren, Musik zu machen, im Unterricht; die Musik, die schließlich dabei herauskommt, hat wieder keinen Gebrauchswert und stellt somit auch den pädagogischen Wert in Frage; insgesamt aber ist Musik als Ware tauschbar geworden gegen abstrakte Einheiten, die ihrem Gebrauch gänzlich fern liegen: gegen Geld; sie ist darum dinglich und objektiv und Gestalt bei sich selber — womit sie, wohlverstanden, gegen die primitive Unmittelbarkeit nicht verlor, sondern gewann —; und ihr Warencharakter läßt sich nicht isoliert, also von der Musik aus korrigieren, sondern seine Veränderung hätte die Veränderung des gesamten gesellschaftlich-ökonomischen Produktionsprozesses zur Voraussetzung (64).

„Die intendierte Unmittelbarkeit" der Gebrauchsmusik läßt sich — so Adorno — nicht mehr zurückgewinnen. Daher zieht er den Schluß:

Das neue Musikantentum, widerspruchsvoll im Ursprung, gerät durch jeden Zug seiner Verfahrungsweise in Konflikt mit dem, was ihm selber möglich ist (ibid.).

Zwar definiert Adorno Gebrauchsmusik in seinem Art. *Kritik d. Musikanten* im ahistorischen, neutralen Sinne als „zweckbestimmte Stücke". Doch wird seine Bewertung solcher Stücke in eine Kritik an der „verwalteten Welt", am Kapitalismus, eingebunden. Indem der unvermeidliche Warencharakter der Musik hervorgehoben wird, wird nicht nur ihr Gebrauchswert negiert, sondern ihre Funktion als eine ideologische — im Dienst einer „falschen Rationalisierung", „Dienst am Kunden" — entlarvt:

Kritik d. Musikanten, in: *Dissonanzen* (Göttingen 1956): Die verwaltete Welt verlangt an Stelle der gleichsam frei, anonym für den Markt produzierten Musik wieder „Gebrauchsmusik", zweckbestimmte Stücke. Das streamlining, das ökonomisch der Anarchie der Warenproduktion ein Ende bereitet, regrediert ästhetisch hinter die Ära des Hochliberalismus. Diese Not wird der Jugendmusik zur Tugend. Ihr Einleuchtendes liegt bei ihrer handgreiflichen Adäquatheit an den gesellschaftlichen Zustand; ihr Täuschendes darin, daß sie ihn durch ihr eigenes Gebaren sanktioniert und ideologisch womöglich als den ausgibt, der die „überästhetischen Kräfte" entbinde. Im musikalischen Triumph des Gebrauchswesens, das die Jugendmusik so gern in ein geistiges, innerliches, von materiellen Bindungen unabhängiges Verhalten, ins Ethos umdeutet, erfüllt sich nur das Marktgesetz selber, das nackte für andere Sein, der reine Warencharakter, nachdem es dem ästhetischen An sich materiell ans Leben ging (70 f.);
Einleitung in d. Musiksoziologie (Ffm. 1962): Gebrauchsmusik ist der verwalteten Welt auf den Leib geschrieben; ihre Charaktere triumphieren auch dort, wo gar kein Gebrauch es erheischt... Mittlerweile indessen hat der neue Typ alles an sich gerissen, was zwischen der fortgeschrittensten Produktion und der U-Musik lokalisiert ist, in die selbstverständlich die Gebrauchsmusiken — zumal die des Films — fließend übergehen. Ihre Charakteristika: dramaturgisch geschickter Einsatz, leichte Faßlichkeit, bunte Farben, Sinn für Pointen und kluge Enthaltung von geistig-musikalischen Zumutungen sind auch die mancher scheinbar autonomer Werke, von Opern, Balletten, sogar absoluter Musik. Ihre Gebrauchsfähigkeit ist Dienst am Kunden. Sie verwalten den Hörer (202).

IV. Seitdem der Begriff Gebrauchsmusik seine unmittelbare Aktualität, die er in den 1920er Jahren besaß, verloren hat, sowohl in der Musikwiss. wie auch in der Musikkritik und -ästhetik und in der Musik selber, wird er lediglich — aber nicht ausschließlich — als DESKRIPTIVER TERMINUS verwendet.

(1) Manchmal ist ein ästhetisches Urteil impliziert, sowie eine historische Beschränkung auf die Zeit und kulturpolitischen Werte der Weimarer Republik. In einer MISCHUNG AUS DESKRIPTIVEM UND NORMATIVEN wird der Begriff z.B. in einem amerikanischen Artikel aus den 1930er Jahren verwendet. So beschreibt der Autor rein sachlich, was er unter „Gebrauchsmusik" versteht, nämlich das Gegenteil von „Kunstmusik":

P. Rosenfeld, *Weill and „Gebrauchsmusik"*, in: *Discoveries of a music critic* (New York 1936): *Gebrauchsmusik*... literally means cult or ceremonial as well as conventional music. *Gebrauchsmusik*, therefore, is music which is not *Kunstmusik* — i.e., art with no end outside itself and existent in its own right as the absolute expression of an idea (254).

Doch wird die damalige dtsch. Gebrauchsmusik untersucht, wobei politische Erwägungen ins Spiel kommen. Rosenfeld fragt, wozu Gebrauchsmusik gebraucht wird. In diesem Fall lautet die Antwort „Kommunismus":

The celebrations and rites that it assists are not religious in the old sense but those of the state and of humanity. This conclusion, again, seems to relate the German movement of Communism, with its particular preference for art that is propagandistic, indoctrinating, a „weapon in the class struggle", and serviceable in the rituals of the religion of humanity (ibid.).

In einem ähnlich systematisch-deskriptiven wie auch historisch-normativen Sinne — wenn auch mit entgegengesetzter politischer Absicht — findet sich der Begriff Gebrauchsmusik bei H. Eisler in seiner 1935 verfaßten Hindemith-Verteidigung:

Einiges über d. Verhalten d. Arbeitersänger u. -musiker in Deutschland, in: *Musik u. Politik: Schriften* 1924-1948 (Lpz. 1973): Hindemith war einer der ersten jungen Komponisten, die in Deutschland Gebrauchsmusik schrieben. Er benahm sich weniger als der über den Menschen schwebende gottbegnadete Künstler, sondern mehr als Handwerker, und der ist für uns viel brauchbarer als das „verrückte Genie" mit der Künstlermähne. Hindemith entfernte sich von der Anschauung, daß man Musik mache, um eben Musik zu machen, sondern schrieb Musik für bestimmte praktische Zwecke (258).

(2) Sowohl P. Hindemith als auch H. Besseler, die zur Verbreitung des Begriffs am meisten beigetragen haben, sprachen sich nun für einen VERZICHT AUF DEN TERMINUS aus.
Hindemith benutzt in seinem bereits oben unter II. (2) erwähnten Vortrag aus dem Jahr 1940 die Bezeichnung Gebrauchsmusik zunächst in seiner rein beschreibenden Funktion und faßt unter ihr diejenigen Musikgattungen zusammen, die nicht als Kunstmusik gelten; nämlich Unterhaltungsmusik und Laienmusik:

Betrachtungen zur heutigen Musik (unpubl. Ms., 1940): Es liegt nahe, die für die Laienmusik geltenden künstlerischen Bedingungen mit denen zu vergleichen, denen ein anderer großer und besonders hierzulande wichtiger Musikzweig, die Unterhaltungsmusik, unterworfen ist. Beide Musikgattungen werden als gegensätzlich zur Kunstmusik empfunden, in beiden muß man dem Bedürfnis nach Entspannung, ja nach Zerstreuung gerecht werden... Es wird manchem ungerecht erscheinen, daß die beiden Musikgattungen, die man allgemein als Gegensätze zur konzertanten Kunstmusik ansieht, so verschieden bewertet werden sollen. Beide sind doch im höchsten Maße das, was man heute mit dem ebenso häßlichen wie abgenutzten Worte „Gebrauchsmusik" zu bezeichnen pflegt.

Doch kündigt er durch die Adjektive „häßlich" und „abgenutzt" eine gewisse Abneigung gegen das Wort an, obwohl er auch zugibt, an dieser Abnutzung „nicht ganz unbeteiligt" gewesen zu sein; dabei denkt er vor allem an die Zeit um 1925 und an die damaligen kulturpolitischen Bestrebungen:

Ich muß gestehen, daß ich mich nicht ganz unbeteiligt fühle, wenn das Wort „Gebrauchsmusik" ertönt. Ich denke dabei zurück an die Zeit vor etwa 15 Jahren, als man in Europa einzusehen begann, daß in der steten Weiterentwicklung konzertanter, zumal symphonischer Formen weder für die Musik noch für den Musiker und den Hörer ein normaler und gesunder Weg zu erblicken sei.

Um sich jedoch gleichsam von seinen frühen Werken und der mit ihnen verbundenen Ästhetik zu distanzieren, wirft er dem Begriff vor, ein tautologisches Moment zu enthalten:

Wenn man heute in Europa von „Gebrauchsmusik" reden wollte, man würde häufig verständnislos angesehen werden, da man sich ja im allgemeinen nicht vorstellen kann, für was sonst als für den Gebrauch eine Musik geschrieben sein könnte; oder aber man würde einem verständnisvollen Lächeln in der Erinnerung an eine glücklich überstandene Periode tastender Experimente begegnen.

Wird damit auch sei eigenes Frühwerk zum Teil im Sinne „tastender Experimente" abgetan, so läßt Hindemith seine neue ästhetische Position dadurch erkennen, daß er die Frage der „Brauchbarkeit" abhängig macht von der Begabung des Komponisten, von der künstlerischen Qualität der Musik; der eingangs postulierte Gegensatz von Gebrauchsmusik und Kunstmusik wird aufgehoben:

Die „Brauchbarkeit" beruht heute nur noch auf den ganz persönlichen Ausdruckswerten, die ein Komponist kraft seiner Begabung seinem Werke zu geben vermag. Je größer diese Begabung ist, umso mehr wird sie vorbildliche Formungen für seine Gedanken finden. Die Höhenunterschiede in Format und Qualität zwischen einer genialen kompositorischen Veranlagung und der durchschnittlichen Musikbegabung ihrer Zeitgenossen sind für uns heute allein das, was uns Musik hörens- und erlebenswert macht.

Elf Jahre später, im Vorwort zu seiner Vorlesungsreihe *A Composer's World* (Cambridge, Mass. 1952), war Hindemiths Ablehnung des Begriffs entschieden heftiger. Die Gründe dafür blieben aber dieselben: die Häßlichkeit des Worts, seine Abgenutztheit und schließlich seine angeblich tautologische, Hindemiths ästhetischen Ideen nicht mehr entgegenkommende Bedeutung:

Apart from the ugliness of the word — in German it is as hideous as its English equivalents workaday music, music for use, utility music, and similar verbal beauties — nobody found anything remarkable in it, since quite obviously music for which no use can be found, that is to say, useless music, is not entitled to public consideration anyway and consequently the *Gebrauch* is taken for granted. Whatever else I had written or said at that time remained deservedly unknown, and of my music very few pieces had reached this country; but that ugly term showed a power of penetration and a vigor that would be desirable for worthier formulations. Some busybody had written a report on that totally unimportant discussion, and when, years after, I first came to this country, I felt like the sorcerer's apprentice who had become the victim of his own conjurations: the slogan *Gebrauchsmusik* hit me wherever I went, it had grown to be as abundant, useless, and disturbing as thousands of dandelions in a lawn. Apparently it met perfectly the common desire for a verbal label which classifies objects, persons, and problems, thus exempting anyone from opinions based on knowledge. Up to this day it has been impossible to kill the silly term and the unscrupulous classification that goes with it (VIII).

Bei Besseler waren es ähnliche Gründe — die historische und kulturpolitische Bedeutung des Worts und die daraus resultierende Verschlissenheit —, die ihn dazu bewog, es als Terminus fallen zu lassen. Im Gegensatz zu Hindemith jedoch wollte Besseler als Wissenschaftler die Klassifikation, die Hindemith als „unscrupulous" empfand, immer noch geltend machen. Darum ersetzt er den Begriff Gebrauchsmusik durch den Ausdruck UMGANGSMUSIK; der frühere Gegenbegriff „eigenständige Musik" wird jetzt „Darbietungsmusik" genannt:

Das mus. Hören d. Neuzeit (1959): Er [der Begriff „Gebrauchsmusik"] stammte aus der Unterhaltungs-, Tanz- und Filmproduktion, war also kommerziell geprägt und konnte nicht nachträglich so neutralisiert oder aufgehöht werden, daß er etwa auch die Kirchenkantaten Bachs umfaßte. Wohl aus diesem Grunde hat er sich nicht eingebürgert. Neuerdings wird von „lebensgebundener Musik" gesprochen. Das trifft besser den Kern und mag als Beiwort daran erinnern, worauf es an-

kommt. Aber für einen wissenschaftlichen Terminus bietet das „Umgehen" mit Musik den Ausgangspunkt. Da das Wort nicht vorbelastet ist, kann es benutzt und präzisiert werden. Sowohl das Adjektiv „umgangsmäßig" wie das Hauptwort „Umgangsmusik" stehen zur Verfügung. Die heutige Begriffslehre hat erkannt, daß bei den Griechen die von ihnen geschaffene wissenschaftliche Begriffssprache zunächst eine Abgrenzung erforderte, die letztlich immer die Form einer Entgegensetzung, einer Alternative annehmen muß. In diesem Sinne wird hier die „Umgangsmusik" der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten „Darbietungsmusik" entgegengestellt (zit. nach: H. Besseler, *Aufsätze zur Musikästhetik u. Musikgesch.*, Lpz. 1978, 111 f.).

(3) Zwar kann der Begriff Gebrauchsmusik nicht ganz, wie Besseler es ausdrückt, „neutralisiert" werden. Trotzdem jedoch wird der BEGRIFF WEITERHIN IM NEUTRALEN SINNE VERWENDET, also im Sinne von „Umgangsmusik" definiert:

E. Thiel, *Sachwörterbuch d. Musik* (Stuttgart [1962] [4]1984): *Gebrauchsmusik*, im 20. Jh. eingeführter Begriff für eine innerhalb eines Lebenszusammenhangs zweckbestimmte Musik im Gegensatz zur absoluten Musik, die gegen jeden äußeren Einfluß immun sei, isoliert, transzendent, entrückt in eine übermusikalische Sphäre. Mit diesen Grenzen ist jede wortgebundene Vokalmusik und die an ein bestimmtes Instrument gebundene Musik als Gebrauchsmusik zu werten. Innerhalb der Extreme kann sich ein Werk der Gebrauchsmusik in Richtung auf die absolute Musik bewegen (z.B. frühere Tanzstücke). Je deutlicher und je weniger verwechselbar die Bestimmung eines Musikstückes ist, um so zutreffender ist es als Gebrauchsmusik charakterisiert... Es wurde Mitte des 20. Jh. durch die Bezeichnung funktionelle Musik ersetzt bzw. erweitert (205).

Wie Thiel zum Schluß seiner Definition bemerkt, wird Gebrauchsmusik manchmal als Synonym von „funktioneller Musik" verwendet. Man könnte jedoch einwenden, daß ‚Gebrauch' nicht immer mit ‚Funktion' identisch ist und daher behaupten, daß eine Differenzierung wünschenswert sei. Für eine solche Differenzierung hat beispielsweise K. von Fischer plädiert, und zwar für eine Übernahme der Begriffe „Use" und „Function", wie sie in A. P. Merriams *The Anthropology of Music* (Evanston, Ill. 1964) verwendet werden (K. von Fischer, *Zur Anwendung d. musikethnologischen Begriffe von „Use" u. „Function" auf d. historische Musikwiss. u. Musikgeschichtsschreibung*, Mf XXX, 1977).
Im engl. Sprachraum wird der Begriff mit der Weimarer Zeit und vor allem mit P. Hindemith assoziiert:

J. Willett, *The New Sobriety: Art and politics in the Weimar Period* 1917-33 (London 1978): Gebrauchsmusik, a word coined on the analogy of Gebrauchsgraphik (or commercial art), involved the exploration of every available new practical function or outlet for music (162);
The New Oxford Companion to Music, Bd. I (London 1983): *Gebrauchsmusik*... Music designed for use by children or amateurs, and thus, by implication, simpler than that which the composer would write for concert performance. The term arose in Germany during the 1920s, when Hindemith produced numerous pieces of this character (744).

Die technische Beschreibung „simple" kann aber leicht umschlagen in ein ästhetisches Urteil: darum hat die Verwendung des Worts einen oft pejorativen Beigeschmack.

Lit.: ST. HINTON, The Idea of Gebrauchsmusik, Diss. Birmingham 1984.

Stephen Hinton, Berlin 1987

Gestische Musik

Das Adjektiv gestisch geht zurück auf das lat. Substantiv gestus, das Haltung (des Körpers), Bewegung (von Händen) und Gebärden (Gesten) bezeichnet. Um 1500 ist zwar die Wendung ‚gesten machen' für die Tätigkeit von öffentlichen Spaßmachern belegt; doch wird noch im 18. Jh. die lat. Wortform Gestus verwendet. Die Eindeutschung beginnt mit dem Plural Gesten bei G. E. Lessing 1767 und dem Singular Geste bei Fr. Schiller 1795, wobei aus dem ursprünglichen Maskulinum Gestus das Femininum Geste wird (möglicherweise unter Einfluß des Synonyms Gebärde). Da Geste eher die einzelne Bewegung oder Gebärde konnotiert, wird – insbesondere für die Bedeutung Haltung – weiterhin auf Gestus zurückgegriffen; und auf diese Bedeutung rekurriert auch der Ausdruck gestisch bei K. Weill und B. Brecht (vgl. I.); gleichwohl wird Gestus auch im Sinne von Gebärde verwendet. Die Kunstwissenschaft unterscheidet zwischen Gebärde (welche als unbewußte Bewegung einer inneren Stimmung folgt) und Gestik (welche einem reflektierten Bewußtsein entspringt; vgl. Mrass 2005, 159 ff.).

Im Musikschrifttum werden Ableitungen oder Synonyma von gestus zunächst nur allgemeinsprachlich gebraucht. So versteht etwa J.-J. Rousseau franz. geste als ein sprachanaloges Ausdrucksmittel (*Essai sur l'origine des langues* [1763]; *Œuvres complètes*, Paris 1995, 375 f., 378 ff., 395, 406 u. 408). Andere Autoren sprechen mit ital. gesto, franz. geste oder dtsch. Gebärde Schauspieler- oder Tänzer-Gesten im Musiktheater an (vgl. etwa Cl. Monteverdi, Vorw. zu *Combattimento di Tancredi e Clorinda* [1624], Venedig 1638; ed. Ehrmann, *Claudio Monteverdi. Die Grundbegriffe seines musiktheor. Denkens*, Pfaffenweiler 1989, 146; Anon., *Diss. sur les Ballets Pantonimes des Anciens*, Vorrede zum Szenar des pantomimischen Ballets *Semiramis* von Chr. W. Gluck und G. Angiolini, Wien 1765; zit. nach: Gluck, *Sämtliche Werke* II/1, Kassel 1966, XXI b; R. de Calzabigi, zit. ibid., XVI a, Anm. 52; R. Wagner, *Das Kunstwerk d. Zukunft* [1849]; *Sämtliche Schriften u. Dichtungen*, Lpz. [4]1907, Bd. III, 73 u. 112; *Oper u. Drama* [1851]; ibid., Bd. IV, 91 f. u. 174 ff.; *Beethoven* [1870]; ibid., Bd. IX, 76).

Seit dem 20. Jh. aber werden Ableitungen oder Synonyme von Gestus auch metaphorisch auf Musik angewandt. Von Gestus, Gesten, Gestik, Gestikulieren und Gebärden der Musik sprechen beispielsweise E. Kurth (*Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Bern u. Lpz. 1920, 21), Th. W. Adorno (etwa *Versuch über Wagner* [1952]; Gesammelte Schriften XIII, Ffm. 1971, 26 ff.; *Fragment über Musik u. Sprache* [1953]; loc. cit. XVI, Ffm. 1978, 251, vgl. 649; *Mahler. Eine mus. Physiognomik* [1960]; loc. cit. XIII, 170 u. 179), D. Schnebel (*Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs* [1953–55/71], in: ders., *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, Köln 1972, 174 ff.), G. Ligeti (*Aspekte d. Webernschen Kompositionstechnik* [1963/64], in: *Anton Webern II*, Musik-Konzepte, Sonderband, München 1984, 55), L. Berio (*Du geste et de Piazza Carità* [1963]; vgl. Contrechamps I, 1983, 41 ff.) und C. Dahlhaus (*Die Bedeutung d. Gestischen in Wagners Musikdramen*, München 1970; wiederabgedruckt in: ders., *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngesch.*, München u. Salzburg 1983, 74 ff.; *Wagners Konzeption d. mus. Dramas*, Regensburg 1971, 16, 40 ff., 102 f.).

I. Der Wortbegriff gestische Musik wird offenbar VON K. WEILL GEPRÄGT.
(1) Weill bezeichnet damit MUSIK, DIE DIE HALTUNG (GESTUS) EINES SICH ÄUSSERNDEN MENSCHEN CHARAKTERISIERT.
(2) B. Brecht spricht gestischer Musik eine POLITISCHE FUNKTION zu.

II. Unabhängig von Weills und Brechts Begriffsverständnis beziehen sich Autoren mit dem Ausdruck in der Regel auf Gestus oder Geste im Sinne von GEBÄRDE, sei es im Blick auf eine Kompositionsart oder hinsichtlich einer Interpretationsweise.

I. Der Wortbegriff gestische Musik wird offenbar VON K. WEILL GEPRÄGT. Geht die ältere Forschung (vgl. Klemm 1973[a] u. 1973[b], Mainka 1973, Grüß 1974) von einem Ursprung des Begriffs bei B. Brecht aus, so gilt gegenwärtig, daß die frühesten ausführlicheren Erörterungen des Begriffs von Weill stammen und daß der Begriff im Kontext der *Mahagonny*-Projekte aufkam. Umstritten ist, bzw. als ungeklärt gilt, auf wen von beiden die Begriffsprägung zurückgeht. Die Ausdrücke Geste, Gestik und Gestus begegnen bei Brecht zwar schon 1920 und 1921 (vgl. die Aufstellung der Belege bei Fowler 1991, 57), doch nur in vokabularer Bedeutung (etwa als „Großartigkeit der Geste" oder als „Gestik und Mimik"); terminologisch einschlägige Wendungen (wie etwa „Gestencharakter" oder „gestischer Gehalt") sind bei Brecht nicht vor 1929/30 belegt (vgl. Ritter 1986, 13 ff.). Weill dagegen spricht schon in seinem Beitrag *Der Musiker Weill* im Berliner Tageblatt vom 25. 12. 1928 vom „gestischen Charakter der Musik", den er als „wichtigstes Ergebnis" seiner bisherigen Arbeit bezeichnet (ed. Hinton/Schebera, *Kurt Weill. Musik u. mus. Theater. Gesammelte Schriften*, [Bln 1990] Mainz [2]2000, 71), und widmet ihm 1929 einen eigenen Beitrag (*Über d. gestischen Charakter d. Musik*, Mk XXI, 1928/29, 419 ff.). Zwar begegnet bei Brecht 1929/30 der Satz: „Wenn die Musik gestisch

ist, handeln [die], die Musik machen" (*Aus d. Musiklehre; Schriften zur Lit. u. Kunst* I, Gesammelte Werke XVIII, Ffm. 1967, 87; zur Datierung vgl. Steinweg 1972, 11; die Datierung auf 1928 bei Lee 2001, 44, ist wohl zu früh); doch stellt das die Priorität Weills kaum in Frage. Morley vertritt (ohne den Weill-Beleg von 1928 zu kennen) noch die Meinung, „Although it is to Weill that we owe the first extended analysis of the terms, I think it more likely that Brecht introduced the term *Gestus* to Weill rather than vice versa", und begründet dies mit Brechts lebenslanger Bemühung um eine geradezu wissenschaftliche Theatertheorie und mit seiner klassischen Bildung, die ihn auf ein Wort wie Gestus zurückgreifen lasse (Morley 1986, 185 f.); demgegenüber vermutet Wackers einen „wesentlichen Anteil [Weills] an der Prägung des Begriffs", weil „das, was er in seinem Aufsatz über den gestischen Charakter der Musik aus dem Jahre 1929 als das gestische Prinzip der Musik herausstellt, bereits seit Jahren sowohl thematischer Bestandteil seiner theoretischen und journalistischen Schriften als auch eines seiner primären kompositorischen Verfahren ist" (Wackers 2004, 178), was sie ausführlich belegt unter Hinweis auf Parallelen bei F. Busoni, dessen Schüler Weill war. Während sie festhält, „dass Weill noch vor seinem Zusammentreffen mit Brecht im Bereich der Oper und des Musiktheaters Forderungen entwickelt hatte, die Brecht fast zur gleichen Zeit und in ähnlicher Weise im Bereich der Dramatik und des Sprechtheaters vorangetrieben hatte" (182 f.), meint Ruf schon 1984: „In Busonis Vorstellung von einer latenten Dramatik der absoluten Musik ist... der Begriff des Gestischen vorgedacht, der im Zusammenhang mit der Arbeit Brechts und Weills an der *Mahagonny*-Oper theoretisch ausformuliert wurde und sich möglicherweise einer direkten Übernahme und begrifflichen Fassung des von Busoni nur Umschriebenen verdankt" (Ruf 1984, 413). Tatsächlich ist Weill in seiner Musikauffassung stark von Busoni geprägt, und es gibt zu manchen Bestimmungen von Weills „gestischer Musik" unverkennbare Entsprechungen bei Busoni (vgl. den anschließenden Abschn.); doch bleibt es eine erhebliche Differenz zwischen Busonis vagen Charakterisierungen von Musik als theatralisch oder dramatisch und der sehr konkreten und kompositionstechnisch fundierten Bestimmung von Musik als gestisch bei Weill.

(1) Mit dem Ausdruck gestische Musik bezeichnet K. Weill Musik, die die Haltung (Gestus) eines sich äussernden Menschen charakterisiert, und nennt als „gestischen Charakter der Musik" diejenigen Eigenschaften, die Musik als für das Theater geeignet erscheinen lassen. Ohne den Begriff gestische Musik zu kennen, dachte schon Weills Lehrer F. Busoni in diese Richtung:

Weill, *Über d. gestischen Charakter d. Musik* (Mk XXI, 1928/29): Es muß also bestimmte Eigenschaften geben, die eine Musik für das Theater geeignet erscheinen lassen, und ich glaube, daß man diese Eigenschaften unter einem Begriff zusammenfassen kann, den ich als den gestischen Charakter der Musik bezeichnen möchte (419; vgl. die Ed. von Hinton/Schebera, *Kurt Weill. Musik u. mus. Theater. Gesammelte Schriften*, [Bln 1990] Mainz [2]2000, 83 f.);
vgl. Busoni, *Die Einheit d. Musik u. d. Möglichkeiten d. Oper* (1921): Es [sc. das Theater] verlangt einen intensiveren Ausdruck, einen straffer gespannten Bogen, eine heftigere Diktion als die, mit denen die Musik in anderen Fällen auskommt (ed. Herrmann, *Wesen u. Einheit d. Musik*, Bln 1956, 15).

Musik kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang auf der Bühne veranschaulicht – dieses Postulat trägt Weill dann auch noch in späteren Texten vor:

Weill, *Über d. gestischen Charakter...* (loc. cit.): Nun gehen der Musik bekanntlich alle psychologischen oder charakterisierenden Fähigkeiten ab. Dafür hat die Musik eine Fähigkeit, die für die Darstellung des Menschen auf dem Theater von entscheidender Bedeutung ist: sie kann den Gestus wiedergeben, der den Vorgang auf der Bühne veranschaulicht, sie kann sogar eine Art von Grundgestus schaffen, durch den sie dem Darsteller eine bestimmte Haltung vorschreibt, die jeden Zweifel und jedes Mißverständnis über den betreffenden Vorgang ausschaltet, sie kann im idealen Falle diesen Gestus so stark fixieren, daß eine falsche Darstellung des betreffenden Vorgangs nicht mehr möglich ist (420; ed. Hinton/Schebera, loc. cit., 85); Wir finden gestische Musik überall, wo ein Vorgang zwischen Mensch und Mensch in naiver Weise musikalisch dargestellt wird. Am auffallendsten: in den Rezitativen der Bachschen Passionen, in den Opern Mozarts, im „Fidelio" („Nur hurtig fort und frisch gegraben"), bei Offenbach und Bizet. „Dies Bildnis ist bezaubernd schön" – die Haltung eines Mannes, der ein Bild betrachtet, ist hier durch die Musik allein bestimmt. Er kann das Bild in der rechten oder linken Hand, nach oben oder unten halten, er kann durch einen Scheinwerfer beleuchtet sein oder im Dunkeln stehen – sein Grundgestus ist richtig, weil er von der Musik richtig diktiert ist (421; ibid., 85);
vgl. Anon., *Kurt Weill, d. Komponist d.* Dreigroschenoper, *will d. Begriff d. Musikdramas zerstören* (Wiener Allgemeine Zeitung, 9. 3. 1929): [Weill:] In diesem Theater [sc. dem epischen] nun kommt der Musik eine neue und ausschlaggebende Rolle zu. Denn menschliche Beziehungen können nicht – zumindest auf der Bühne nicht – durch das Wort allein dargestellt werden. Man kommt immer wieder an einen Punkt, wo nur noch die Musik helfen kann. Und zwar soll die Musik nicht nur das Gefühlsmäßige darstellen, sie soll auch vor allem die Bewegung, das gestische Moment, besser fixieren. Ich kann Musik derart komponieren, daß dadurch die Geste ein für allemal festgelegt erscheint (ibid., 443 f.);
Weill, *Notiz zum* Berliner Requiem (Der dtsch. Rundfunk VII, 17. 5. 1929): Es handelt sich hier um eine Gattung, die im Konzertsaal in der Form einer Kantate aufgeführt werden kann, die aber ebensogut auch durch die gestische Fixierung des Inhalts und durch die erstrebte Anschaulichkeit der musikalischen Sprache auf dem Theater darzustellen ist. Es konnte nicht schwer sein, eine solche Form, die gleichermaßen konzertante und theatra-

lische Möglichkeiten in sich schließt, für die Bedürfnisse des Rundfunks auszubauen. Denn hier sind ja die Grundlagen einer Rundfunkkunst gegeben: eine strenge musikalische Formgebung, deren Gesetzmäßigkeit dem geistigen Gehalt des Werkes angepaßt sein muß, und die musikalische Festlegung eines Grundgestus, der szenisch dargestellt werden kann, der aber auch ohne Zuhilfenahme der Bühne, rein als Musik zwingend genug gestaltet sein muß, um dem Hörer das Bild des Menschen, der zu ihm spricht, vor Augen zu führen (ibid., 409);

ders., *Vorw. zum Regiebuch d. Oper „Aufstieg u. Fall d. Stadt Mahagonny"* (Anbruch XII, 1930): Diese Musik ist in keinem Moment illustrativ. Sie versucht, die Haltung des Menschen in den verschiedenen Situationen, die der Aufstieg und Fall der Stadt herbeiführt, zu realisieren. Die Haltung des Menschen ist in der Musik bereits so fixiert, daß eine einfache, natürliche Interpretation der Musik schon den Darstellungsstil angibt. Daher kann sich auch der Darsteller selbst auf die einfachsten und natürlichsten Gesten beschränken (6 f.; vgl. ibid., 104 f.);

Aktuelles Zwiegespräch über d. Schuloper zw. Kurt Weill u. Dr. Hans Fischer (Die Musikpflege I, April 1930): [Weill:] In dem Lehrstück vom *Jasager* möchte ich keine ausgesprochenen Songs mehr bringen, sondern geschlossene musikalische Formen. Dabei will ich alles, was ich bisher als richtig erkannt habe, übernehmen, also z. B. das, was ich den Gestus in der Musik einmal genannt habe. Durch die Melodie soll bereits eindeutig der Gestus ausgedrückt sein (ibid., 450 f.).

Gestische Musik ist nicht textgebunden – diese Feststellung wird (ohne Verwendung des Begriffs gestische Musik) von Weill auch schon 1926 vorgetragen und kann auf Busoni zurückgeführt werden:

Über d. gestischen Charakter... (loc. cit.): *Natürlich ist gestische Musik keineswegs an den Text gebunden*, und wenn wir Mozarts Musik überall, auch außerhalb der Oper, als „dramatisch" empfinden, so kommt das eben daher, daß sie nie ihren gestischen Charakter aufgibt (420; vgl. ibid., 85);

vgl. *Bekenntnis zur Oper [II]* (Blätter d. Staatsoper Dresden, 1. 4. 1926): Wesentlich ist die Erkenntnis, ...daß wir uns in der Oper mit der gleichen ungebundenen Phantasieentfaltung ausmusizieren müssen wie in der Kammermusik. Aber es kann sich nicht darum handeln, die Elemente der absoluten Musik in die Oper zu übernehmen; das wäre der Weg zur Kantate, zum Oratorium. Sondern umgekehrt: der dramatische Auftrieb, den die Oper verlangt, kann wesentlicher Bestandteil jeder musikalischen Produktion sein. Mozart lehrte mich das. Er ist in der Oper kein anderer als in der Sinfonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne... Es sind gewiß keine außermusikalischen Mittel, im Gegenteil: es ist die wesentlichste Äußerung der Musik, womit Mozart das erreicht. Denn schließlich ist das, was uns im Theater bewegt, das gleiche, was uns in allen Künsten ergreift: das gesteigerte Erlebnis – der geläuterte Ausdruck einer Empfindung – die Menschlichkeit. Es ist immer von unmittelbarer dramatischer Wirkung, wenn das, was wir alle empfinden, in exponierter Form und mit eindringlicher Beredheit ausgesprochen wird... Diese Eindeutigkeit des Ausdrucks findet sich bei allen Meistern, die auf Mozart fußen... (ibid., 48 f.);

vgl. Busoni, *Die Einheit...* (loc. cit.): In der „Konzertmusik" finden wir von Haydn ab... durchweg Reminiszenzen an das Theater; zumal in dem „kleineren" Beethoven, der in heiteren Sätzen ganze Strecken lang dem Ausdruck und dem Gang der opera buffa folgt...
Und stellte man gar den Evangelisten aus der Matthäuspassion auf die Bühne, man würde mit Verblüffung zugeben müssen, daß nie „Theatralischeres" konzipiert wurde als diese streng-religiöse Musik. Bei Mozart ist aber jede seiner Opern eine reine symphonische Partitur, jedes Quartett hat etwas von einer Opernszene (12 f.).

Gestische Musik meint eine Musik, die „unter Ausnutzung der formalen Kräfte... von sich aus die Dramaturgie des Werkes bestimmt, um auf ihre absolute Wirkung zu verzichten" – auch diesen Gedanken, in dessen Formulierung Gemeinsamkeiten mit Busoni anklingen, äußert Weill schon vor der Bildung des Begriffs gestische Musik:

Weill, *Situation d. Oper. Heinrich Strobel: Gespräch mit Kurt Weill* (Melos X, 1931): Heute, da wieder eine große Form des Theaters heraufkommt, eine Form, die in gehobener Sprache, in gesteigerter Realität die Ideen der Zeit den zeitlosen Ideen einordnen will, muß auch die Oper ihren soziologischen Raum finden, ja, es ist sogar anzunehmen, daß diese Form des Theaters keinesfalls auf die gestische Wirkung und auf die stilisierende Kraft der Musik verzichten kann. Dazu ist allerdings eine Musik nötig, die den Hörer nicht berauscht, sondern ihn zum Mitdenken veranlaßt, die daher selbst mitdenkt, und die, unter Ausnutzung der formalen Kräfte der Musik, von sich aus die Dramaturgie des Werkes bestimmt, um auf ihre absolute Wirkung zu verzichten (ed. Hinton/Schebera, loc. cit., 457 f.);

vgl. Busoni, *Die Einheit...* (loc. cit.): Daß die sensuelle oder „sexuelle" Musik (welche in einer Art Hartnäckigkeit, im Klangrausche besteht und so auf der Nervenklaviatur spielt) hier nicht am Platze ist, geht aus dem Wesen dieser Kunst, das rein abstrakt ist, eigentlich von selbst hervor... (18);

Weill, *Busonis* Faust *u. d. Erneuerung d. Opernform*, in: *Oper. Jb. d. Universal Edition* (Wien 1927): Bei den Orchesterrezitativen in der *Zauberflöte*, bei der Wolfsschluchtszene im *Freischütz*, bei der Gewittermusik im *Rigoletto* entstehen aus einer vollkommenen Identifizierung der dramatischen und der musikalischen Vorgänge die Antriebe zu einer formalen Erneuerung (ed. Hinton/Schebera, loc. cit., 55);

ders., Fidelio – *die schönste Oper* (Magdeburgische Zeitung, 27. 3. 1927): Die berühmte Kerkerszene ist in ihrem musikalischen Aufbau völlig neuartig gearbeitet. Beethoven hat hier einen vollendeten Ausgleich zwischen der Handlung des Dramas und der Musik gefunden, und zwar so, daß die Vorgänge auf der Bühne infolge ihres inneren Zusammenhangs mit der Musik wie eine selbstverständliche Folgeerscheinung auf den Zuhörer wirken (ibid., 53).

Der Gestus wird bestimmt mittels rhythmischer Fixierung des Textes, die freilich nur Grundlage einer gestischen Vertonung ist und der die Arbeit mit den übrigen Ausdrucksmitteln der Musik – wie melodischer Ausbreitung, harmonischer und rhythmischer Differenzierung – folgt mit dem Ziel, daß der musikalische Spannungsbogen dem gestischen Vorgang entspricht (*Über d. gestischen Charakter...*, loc. cit., 86).

Ein frühes Zeugnis der Rezeption von Weills Begriff der gestischen Musik stellt E. Latzkos Besprechung von *Mahagonny* dar:

Weill-Brechts Mahagonny (Leipziger Bühnenblätter 1929/30, Nr. 12): Wie schon erwähnt, folgt Weills Musik niemals dramatischen, sondern ihren eigenen Gesetzen, sie hat nicht malenden, beschreibenden, sondern ausgesprochen gestischen Charakter, der die Gebärde zwanglos und selbstverständlich aus ihr herauswachsen läßt. Sie will nichts ausdrücken, will nichts als Musik sein. Diese Eigengesetzlichkeit äußert sich in deutlicher Betonung der Form. Die alte Nummernoper wird wieder lebendig, gesprochener Dialog und Melodram unterbrechen den rein musikalischen Ablauf. Innerhalb dieser geschlossenen Nummern musiziert Weill in streng formalen Gebilden und verwendet nicht nur die hier naheliegenden Vokalformen des Rezitativs, des Arioso, des Finale, des von ihm und Brecht geschaffenen Song, sondern gelangt auch zu mannigfachem Gebrauch der großen Instrumentalformen (ed. Drew, *Über Kurt Weill*, Ffm. 1975, 57).

(2) B. Brecht spricht gestischer Musik eine POLITISCHE FUNKTION zu. Der früheste Beleg für die Prägung bei Brecht ist kryptisch formuliert; möglicherweise meint ‚handeln' Bewußtsein schaffen, agitieren, und die „Künstlichkeit" des Vorgehens so etwas wie den Verfremdungseffekt:

Aus d. Musiklehre (1929/30): Die bürgerlichen Musiker haben in ihrer Musik ihre Gefühle ausgedrückt und in ihren Zuhörern Stimmungen erzeugt, auf deren Art es weniger ankam als auf deren Stärke. Diese Musik nennt der Denkende asozial.
Wenn die Musik gestisch ist, handeln [die], die Musik machen. Es ist nicht nötig, daß solches Handeln auf nützliche Ziele gerichtet ist. Das Handeln selber, wenn es nur vorbestimmt ist und weniger natürlich als künstlich vorgeht, hat einen Nutzen in sich (*Schriften zu Lit. u. Kunst* I, Gesammelte Werke XVIII, Ffm. 1967, 87);
vgl. *Über gestische Musik* (um 1938): Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt...
Wichtig... ist, daß dieses Prinzip des auf den Gestus Achtens ihm [sc. dem Musiker] ermöglichen kann, musizierend eine politische Haltung einzunehmen. Dazu ist es nötig, daß er einen gesellschaftlichen Gestus gestaltet (*Schriften zum Theater* I, Gesammelte Werke XV, Ffm. 1967, 482 f.);
Über d. Verwendung von Musik für ein episches Theater (1935): In dem kleinen Stück [sc. *Die Mutter*], in dem den Anschuldigungen, der Kommunismus bereite das Chaos, widersprochen wird, verschafft die Musik durch ihren freundlich beratenden Gestus sozusagen der Stimme der Vernunft Gehör. Dem „Lob des Lernens", das die Frage der Machtübernahme durch das Proletariat mit der Frage des Lernens verknüpft, gibt die Musik einen heroischen und doch natürlich heiteren Gestus (ibid., 479).

Wie aus diesen Belegen hervorgeht, soll gestische Musik eine Grundhaltung ausdrücken, nicht nur momentane Gefühle; und dies leistet nach Brecht eher die (mit Stereotypen operierende) „billige" Musik als die (dem individuellen Ausdruck verpflichtete) „ernste" Musik:

Über d. Verwendung von Musik... (loc. cit.): Der Charakter dieser Songmusik als einer sozusagen gestischen Musik kann kaum anders als durch solche Erörterungen erklärt werden, die den gesellschaftlichen Zweck der Neuerungen herausarbeiten. Praktisch gesprochen ist gestische Musik eine Musik, die dem Schauspieler ermöglicht, gewisse Grundgesten vorzuführen. Die sogenannte billige Musik ist besonders in Kabarett und Operette schon seit geraumer Zeit eine Art gestischer Musik. Die „ernste" Musik hingegen hält immer noch am Lyrismus fest und pflegt den individuellen Ausdruck...
Ich möchte nicht unerwähnt lassen, daß meiner Meinung nach die Weillsche Musik zu dieser Oper [sc. *Mahagonny*] nicht rein gestisch ist, sie enthält aber viele gestische Partien, jedenfalls genug, daß es zu einer ernstlichen Gefährdung des üblichen Operntypus kommt, den wir, in seiner heutigen Ausgabe, als rein kulinarische Oper bezeichnen können (476).

Typisch für Brechts Konzept gestischer Musik ist der Gestus des Zeigens, welcher zunächst dem Schaupieler aufgegeben ist, von H. Eisler dann aber auch in Kompositionen nachgewiesen wird:

Brecht, *Anm. zur Dreigroschenoper* (1931): Der Schauspieler muß nicht nur singen, sondern auch einen Singenden zeigen. Er versucht nicht so sehr, den Gefühlsinhalt seines Liedes hervorzuholen (darf man eine Speise andern anbieten, die man selbst schon gegessen hat?), sondern er zeigt Gesten, welche sozusagen die Sitten und Gebräuche des Körpers sind. Zu diesem Zwecke benützt er beim Einstudieren am besten nicht die Worte des Textes, sondern landläufige, profane Redensarten, die ähnliches ausdrücken, aber in der schnoddrigen Sprache des Alltags. Was die Melodie betrifft, so folgt er ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkungen haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein... Besonders beim Lied ist es wichtig, daß „der Zeigende gezeigt wird" (*Schriften zum Theater* III, Gesammelte Werke XVII, Ffm. 1967, 997);
H. Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch* (München 1970): Damit [sc. „Wo Musik groß ist..., ist sie gestisch"] meint Brecht einfach, daß Musik mitproduziert das Verhalten des Sängers und des Zuhörers...
Zum Beispiel: Ich spielte Brecht immer wieder vor... das Rezitativ aus der Johannespassion des Evangelisten...
Es wird referiert.
Das heißt, es wird auch das Zeigen des Vorlesers mitgebracht. (*Eisler singt:*) „Jesus ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron".
Also die Lokalität des Baches wird genau bezeichnet.
Das empfand Brecht als ein Musterbeispiel gestischer Musik (26 f.).

Beispiele für die Verwendung von Brechts Begriff der gestischen Musik sind Ferrans Ausführungen über seine Musik zu Brechts *Die Ausnahme u. d. Regel*, Schneiders Charakterisierung von Komposi-

tionen R. Bredemeyers sowie Thiels Bestimmung der gestischen Filmmusik:

P. W. Ferran, *Music and Gestus in The Exception and the Rule*, in: The Brecht Yearbook/Das Brecht-Jb. XXIV (1999), dtsch. Abstract: Die Lieder in *Die Ausnahme und die Regel* sind performative Beispiele von Brechts Lehrstückpraxis, den Gestus durch Musik zu definieren. Kritiker sollten die Aufführung der Musik aus der Sicht des Komponisten bewerten, der Musik schafft, die den Gestus „kritisch" erklärt. Der Kaufmann, der Kuli und der Führer müssen Lieder haben, die ihr Verhalten gestisch definieren, als „geregelt" durch die Bedingungen, die in diesem experimentellen Stück dargestellt werden. Ähnlich muß das „Lied von den Gerichten" die textliche Artikulation der „Regeln", die dieses zu kritisierende System von „Gerechtigkeit" bestimmen, betonen. Indem Kritiker sich an das Ziel der Lehrstücke erinnern, eine neue Beziehung zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen, erkennen sie, wenn sie sich den Liedern gestisch annaehern, daß die „Ausnahme" von dem Titel des Stücks sich darauf bezieht, was die gezeigten Charaktere nicht tun – sich kritisch verhalten. Analog dazu ist die bedeutende „Ausnahme" dieser dramatischen Einübung ein Publikum, das sich kritisch verhalten sollte (226);
Fr. Schneider, *Reiner Bredemeyer*, in: *Momentaufnahme. Notate zu Musik u. Musikern in d. DDR* (Lpz. 1979): [Bredemeyers Musik] nähert ihr mimetisches Potential vor allem der drastischen theatralischen Pose an und tendiert insgesamt zur disponibel handhabbaren Anweisung an den Hörer, kontrollierte Haltungen für sich spielend zu erzeugen; sie versteht sich als praktisch-sinnliches Angebot für eine im wesentlichen selbstschöpferische, aktiv auffordernde Erzeugung eines lustvoll-ungezwungenen Hörverhaltens. Damit hat Bredemeyer auf originelle, persönliche Weise das Erbe des Brecht-Eislerschen Prinzips der „gestischen Musik" ernsthaft aufgegriffen und versucht, es unter veränderten funktionalen, kompositionstechnischen Bedingungen und den artifiziellen „Forderungen" der Konzertmusik vielseitig weiterzuentwickeln (60);
W. Thiel, *Gestische Filmmusik – Kurt Schwaens Kompos. für d. Kino*, in: *Kurt Schwaen zum 90. Geburtstag*, hg. von P. Schweinhardt, Greifswalder Beitr. zur Musikwiss. VII (Ffm. 2000): Was ist gestische Filmmusik? Und worin hebt sie sich von den gängigen und vorherrschenden Filmmusik-Konzeptionen dieser Zeit ab? Allgemein formuliert ist sie das Gegenteil einer illusionistischen Musik (68);
Abschn. *Kurt Schwaens gestische Filmmusik in Amigo und Der Fall Gleiwitz*: Thematisch bedingt findet in beiden Filmen eine antithetisch ausgerichtete Musikdramaturgie mit vergleichbaren Gestaltungsweisen Anwendung. Es gibt dramaturgisch kontrapunktierende Musik, die die Auswirkungen des faschistischen Terrors über das aktuelle Bilddetail hinaus verdeutlicht... Und es gibt Musik, die in ihrem lyrischen oder heroischen Gestus das andere, bessere Deutschland Klang werden läßt. Aber auf beiden Ebenen wird weder illustriert noch melodramatisiert, sondern jener „für die Gesellschaft relevante Gestus" artikuliert, „der Gestus, der auf die gesellschaftlichen Zustände Schlüsse zuläßt" [Brecht, *Über gestische Musik*, loc. cit., 484] (70).

II. Die Rede von gestischer Musik begegnet in jüngerer Zeit auch unabhängig von K. Weills und B. Brechts Begriffsauffassung und rekurriert in der Regel auf Gestus oder Geste im Sinne von GEBÄRDE, sei es im Blick auf eine Kompositionsart oder hinsichtlich einer Interpretationsweise:

A. Ziltener, *Expressivität u. gestische Musik* [zu Werken von A. L. Scartazzini] (Basellandschaftliche Zeitung, 3. 7. 1999);
M. Nyffeler, *Musik als Gestus. Der Geiger u. Violaspieler Egidius Streiff* (Positionen Nr. 52, August 2002): Musik, ob alte oder neue, ist für Streiff in erster Linie Gestus, und um Struktur und Ausdruck eines Stücks richtig darzustellen, muß die adäquate Bewegung gefunden werden. Deshalb probiert er bei einem neuen Stück erst einmal die dazu passenden Gesten aus (53 b);
R. Brinkmann, *Sprache, Gestus, Musik. Luciano Berios kompos. Welt* (Studi mus. XXXII, 2003): Damit sind wir beim wichtigsten Terminus in der Ästhetik des mittleren Berio, beim Begriff „Gestus", der ja sowohl ein kompositorisches Mittel, eine Art Tonsatz-Figur ist, wie er eine gesellschaftliche Kategorie darstellt, im Sinne einer Haltung, eines Sich-Verhaltens. Musikgeschichtlich war Berios gestische Musik ganz an der Zeit... Historisch ist eine weitere Quelle vorhanden. Bert Brechts theoretische und dramatische Versuche zur „gestischen Musik" und zum Gestus überhaupt haben für Berios Selbstfindung hier eine wichtige Rolle gespielt... Magnum Opus Berio'scher Kunst der Gesten ist das gewaltige fünfsätzige Tableau seiner Sinfonia von 1967–69 (282 f.);
A. Jarzina, *Gestische Musik u. mus. Gesten. Dieter Schnebels „visible music". Analyse mus. Ausdrucksgesten...* (Bln 2005).

Lit.: FR. HENNENBERG, Dessau – Brecht. Mus. Arbeiten, Bln (DDR) 1963; DERS., Art. Lert, Ernst, MGG, 2., neubearbeitete Ausg., Personenteil, Bd. X, Kassel u. Stuttgart 2003; S. CL. HARDEN, The Music for the Stage Collaborations of Weill and Brecht, Diss. Chapel Hill 1972; R. STEINWEG, Das Lehrstück – Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart 1972, 11; C. DAHLHAUS, Politische u. ästhetische Kriterien d. Kompositionskritik, in: Ferienkurse '72, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XIII, Mainz 1973, besonders Abschn. 4; E. KLEMM, Hanns Eisler. Für Sie porträtiert, Lpz. 1973[a]; DERS., Hanns Eisler, Bln 1973[b]; J. MAINKA, Mus. Betroffenheit. Zum Begriff d. Gestischen, Beitr. zur Musikwiss. XV, 1973; W. BURDE, Gestus, Aspekte eines musiksoziologischen Begriffs, in: Kgr.-Ber. Bln 1974; H. GRÜSS, Zur Bestimmung d. Begriffs „Gestische Musik", in: Hanns Eisler heute: Ber. – Probleme – Beobachtungen, hg. von M. Grabs, Akad. d. Künste d. Dtsch. Demokratischen Republik. Arbeitshefte XIX, Bln 1974; TH. R. NADAR, The Music of Kurt Weill, Hanns Eisler and Paul Dessau in the Dramatic Works of Bertolt Brecht, Diss. Univ. of Michigan, Ann Arbor, Mich. 1974; G. WAGNER, Weill u. Brecht. Das mus. Zeittheater, München 1977, 128 f.; K. H. KOWALKE, Kurt Weill in Europe, Ann Arbor, Mich. 1979; DERS., Singing Brecht vs. Brecht singing: Performance in theory and pract., Cambridge Opera Journal V, 1993; G. RIENÄCKER, Thesen zur Opernästhetik Kurt Weills, JbP III, 1980; S. BORWICK, Weill's and Brecht's theories on music in drama, Journal of Musicological Research IV, 1982; J. ENGELHARDT, Gestus u. Verfremdung – Studien zum Musiktheater bei Strawinsky u. Brecht/Weill, Berliner musikwiss. Arbeiten XXIV, München u. Salzburg

1984; P. PAVIS, On Brecht's Notion of Gestus, in: Semiotics of Drama and Theatre: New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre, hg. von H. Schmid u. A. van Kesteren, Amsterdam 1984; W. RUF, Gebrauchsmusik in d. Oper. Der „Alabama song" von Brecht u. Weill, in: Analysen. Beitr. zu einer Problemgesch. d. Komponierens, Fs. H. H. Eggebrecht, BzAfMw XXIII, Wiesbaden 1984; SH. HOSAKAWA, Distance, Gestus, Quotation: Aufstieg u. Fall d. Stadt Mahagonny of Brecht and Weill, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music XVI, 1985; M. MORLEY, „Suiting the Action to the Word": Some Observations on Gestus and Gestische Musik, in: A new Orpheus. Essays on Kurt Weill, hg. von K. H. Kowalke, New Haven u. London 1986; H. M. RITTER, Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht, Köln 1986, 13 ff.; ST. HINTON, The Concept of Epic Opera: Theor. Anomalies in the Brecht-Weill Partnership, in: Das mus. Kunstwerk, Fs. C. Dahlhaus, Laaber 1988; DERS., Zur Urform d. Oper, in: Vom Kurfürstendamm zum Broadway. Kurt Weill (1900–1950), Düsseldorf 1990; W. BAETHGE, Gestus u. Wirkung. Gedanken zu einem Schaffensprinzip Hanns Eislers, in: Musik u. Gedanke. Hanns-Eisler-Kolloquium zu Ehren d. 90. Geburtstages, hg. von E. Thom, Michaelstein 1989; J. LUCCHESI, Versuch eines Vergleichs: Kurt Weill als Mittler zw. Brecht u. Busoni, Musik u. Ges. XL, 1990; K. FOWLER, Received truths: Bertolt Brecht and the problem of gestus and mus. meaning, AMS studies in German lit. and culture I, New York 1991; D. N. STOFFEL, A Discussion of Gestus and Social Implications in Kurt Weill's and Berthold [sic] Brecht's Opera The Rise and Fall of the City of Mahagonny, The Nats [National Association of Teachers of Singing] Bull. L/1, 1993; H. GEUEN, Von d. Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill u. d. Idee d. mus. Theaters, Schliengen 1997, besonders 247 ff.; K.-B. LEE, Musik u. Lit. im Exil. Hanns Eislers dodekaphone Exilkantaten, New York 2001, 44; G. MEYER-DENKMANN, Mehr als nur Töne. Aspekte d. Gestischen in neuer Musik, Saarbrücken 2003; R. WACKERS, Der Tango in Royal Palace von Kurt Weill u. Yvan Goll: Ein frühes Beispiel ‚gestischer Musik', in: Aspekte d. modernen Musiktheaters in d. Weimarer Republik, hg. von N. Grosch, Münster 2004; M. MRASS, „Gesten und Gebärden". Begriffsbestimmung u. -verwendung im Hinblick auf kunsthistorische Unters., Regensburg 2005; W. FROBENIUS, Gestische Musik. Zur Frühgesch. d. Begriffs, in: ‚Musik' – Zu Begriff und Konzepten, hg. von M. Beiche u. A. Riethmüller, Stuttgart 2006.

Wolf Frobenius, Saarbrücken 2005

Groove

engl. groove, Grube, Mine, Schacht (seit 14. Jh.), in der Folge auch längliche Bahn, Furche, Rinne, Rille; fachidiomatisches Begriffswort in verschiedenen Bereichen, im Orgelbau etwa entspricht die Bezeichnung dem dtsch. (Ton-)Kanzelle (vgl. die Einträge Nr. 9325 u. 9335 in W. Praet, *Orgelwoordenboek*, [Zwijndrecht 1989] Niewkerken ²2000, 220 b f.); ab Mitte des 19. Jh. Übertragung auf menschliche Verhaltensweisen mit deutlich negativer Akzentuierung (eingeschliffener Trott, beschränkte Gewohnheit oder Routine), das Adjektiv groovy meint Ende des 19. Jh. umgangssprachlich „settled in habit; limited in mind" (J. S. Farmer, W. E. Henley, *Slang and Its Analogues, Past and Present* III, London 1893, 221 a).

Musikbezogen begegnet groove in den 1930er Jahren zunächst in Wendungen des amerikanischen Jazzslangs, ohne daß der Prozess der Begriffsübertragung eindeutig zu klären ist. Wenn mit Blick auf die Improvisationskunst einzelner Musiker seinerzeit davon die Rede ist, sie spielten „in the groove", kann dies im Sinne einer semantischen Verkehrung der angedeuteten pejorativen Ausdrucksimplikation verstanden werden (vgl. (1) Exkurs). Verschiedentlich findet sich die etymologische Herleitung von groove in der Bedeutung Plattenrille (vgl. (2) Exkurs). Eine anfänglich intendierte, alsbald verhüllte und verdrängte Bezugnahme auf das afroamerikanische Slangwort groove für Vagina sowie auf die Wendung „to get in the groove" als Metapher für Geschlechtsverkehr gilt S. B. Charters rückblickend als ausgemacht; unterschwellig spielt demnach der jazzbezogene Ausdrucksgebrauch in den 1930er Jahren auf Bewegungen an, welche von entsprechender Musik stimuliert und mit jenen während des Liebesaktes assoziiert werden:

The Poetry of the Blues (New York 1963): In the 1930's the expression „in the groove" became popular, with its obvious reference to a man's delight as he joins a woman, as he „... gets in the groove," but its meaning quickly was obscured, probably because many Negroes weren't inclined to explain it to anyone. It passed from one community to the other through one of the few points of exchange, music, and since musicians were using it the term took on musical implications... Even more recently the term „rock and roll" has become part of common usage. The term, of course, refers to the motions of sexual embrace, but it crossed over, like „in the groove," through music... It is surprising to realize that the larger American society is so self-conscious about sexual love that even if it begins to use a sexual term it almost immediately alters its meaning so that it becomes no longer sexual (80).

Unklar wie die begriffliche Ableitung ist auch, ob Prägungen wie to play in the groove dem Soziolekt von Jazzmusikern entstammen – und als solche zunächst mündlich Verbreitung gefunden haben – oder aber mediale Erfindung sind. Darüber hinaus läßt sich kaum mehr beurteilen, inwieweit die in der Swingära der zweiten Hälfte der 1930er und frühen 1940er Jahre zahlreich publizierten Erklärungen von Vokabeln und Wendungen des Jazzslangs (die meist an ein breiteres Publikum gerichtet waren) als realitätsnahe Dokumentationen einer umgangsmäßigen Sprechweise im engeren Swingmilieu angesehen werden können (eine Reihe solcher Artikel und Glossarien verzeichnet A. Shaw, *The Vocabulary of Tin-Pan Alley Explained*, Notes VII/1, Dezember 1949, 36 f.). M. Berger bemerkt diesbezüglich in *Some Excesses of Slang Compilers* (American Speech XXI/3, Oktober 1946), daß von ihm befragte New Yorker Jazzmusiker „knew the meaning of only a few such terms, and even these are not customarily" (196); auch „in the groove" nennt Berger in diesem Zusammenhang. Der früheste bislang ausgemachte Beleg einer einschlägigen musikbezogenen Formulierung findet sich in einem 1933 erschienenen Zeitschriftenartikel. Im Rückblick auf die Entwicklung des Jazz in den späten 1920er Jahren, einer Zeit der Dominanz arrangierter (‚symphonischer') Tanzmusik, zollt der Autor darin einigen Musikern (wie L. „Bix" Beiderbecke, J. Teagarden, J. Venuti) Anerkennung wegen ihrer Leidenschaft, „hot" zu spielen, was synonym auch als „playing *in the groove*" bezeichnet wird:

[W. Hobson], *Introducing Duke Ellington* (Fortune VIII/2, August 1933): These men loved their work; when they played for their own pleasure they inevitably played *hot*... The jazz musicians gave no grandstand performances; they simply got a great *bum* from playing *in the groove*. But it was only infrequently possible for them to make a steady living with the *hot* style. The public preferred the so-called „symphonic" dance music originated by Paul Whiteman, who played popular tunes elaborately scored... (90 b).

Musikbezogene Verwendungsformen des Begriffs groove umkreisen Vorstellungen eines VITALEN GRUNDIMPULSES, der als spezifisches Element vor allem afro-amerikanischen Musikstilen eignet und Mitwirkung stimuliert.

(1) In der Swingära würdigt die Prägung to be in the groove die INSPIRIERTE SOLOIMPROVISATION eines Jazzmusikers.

(2) Mit dem gleichen Ausdruck – und weiteren Wendungen wie to fall oder to settle into a groove – wird daneben RHYTHMISCH MITREISSENDES ENSEMBLESPIEL IM SWINGSTIL umschrieben.

(3) Im Jazz wird groove aktuell verstanden als eine im Zusammenspiel kreierte und als Bezugsrahmen fungierende RHYTHMISCHE MATRIX, DIE IMPROVISATION UND INTERAKTION ERMÖGLICHT bzw. gelingen läßt.

(4) Das Begriffswort groove benennt daneben eine verschiedene Stile der Popmusik seit den 1960er Jahren kennzeichnende STRUKTUR OSTINATER RHYTH-

MISCHER UND RHYTHMISCH-MELODISCHER, AUCH ALS GROOVES BEZEICHNETER PATTERNS, die als „a temporal foundation of readily danceable music" fungiert.
(5) Gemünzt auf eine entsprechend charaktierisierte Musik begegnet groove auch als STILBEZEICHNUNG.
(6) Auf begrifflich einschlägige Weise umschrieben wird der AFFEKTIVE UND MOTIONALE REZEPTIONSMODUS von Musik, die groove als erfahrbare Qualität besitzt.
(7) Als ein SPIEL MIT DER VIELSCHICHTIGEN SEMANTIK von groove erweist sich der Titel *Music Grooves*, unter dem 1994 Essays und Dialoge der Musikethnologen Ch. Keil und St. Feld erscheinen.

Musikbezogene Verwendungsformen des Begriffs groove umkreisen Vorstellungen eines VITALEN GRUNDIMPULSES, der als spezifisches Element vor allem afro-amerikanischen Musikstilen eignet und Mitwirkung stimuliert.

(1) In der Swingära würdigt die Prägung to be in the groove die INSPIRIERTE SOLOIMPROVISATION eines Jazzmusikers. Seine Anerkennung für einen Saxophonisten bringt ein Konzertbericht 1936 wie folgt auf den Punkt:

2nd Rhythm Concert Delights Local „Cats" & „400" (Down Beat III, April 1936): It's amazing what a variety of chord patterns he can weave without repeating himself, and what a change of pace he is capable of when he is „in that groove!" (9 c).

Bezogen auf individuelle spieltechnische Qualitäten begegnet eine solche Wendung um diese Zeit häufiger:

C. Cons, *The „Slanguage" of Swing Terms the „Cats" Use* (Down Beat II, November 1935): *In the Groove* – when a swing man hits his stride (8 a);
Glossary of Swing Terms, in: L. Armstrong, *Swing That Music* (New York 1936): *In the Groove*: ...when playing in exalted spirit and to perfection (135).

In den Fokus amerikanischer Sprachforschung gelangt der Ausdruck in dieser Tendenz schon bald, doch geben in der Folge nur einzelne Slang-Wörterbücher eine auf den entsprechenden Aspekt abhebende Erklärung:

R. B. Nye, *A Musician's Word List* (American Speech XII/1, Februar 1937): IN THE GROOVE. Playing especially well. ‚He's really *in the groove* tonight' (46 b);
H. Wentworth, St. B. Flexner, *Dictionary of American Slang* (New York 1960), Art. *groove, in the*: Playing swing music intensely, with excitement, adroitly, and in such a gratifying way as to elicit a strong response from the listeners... *Common swing use late 1930's and early 1940's* (232 a).

Verschiedentlich finden sich Hinweise auf synonyme Slangfloskeln, die in die gleiche Richtung zielen wie to be in the groove:

H. A. Steig, *Profiles: Alligators' Idol* (The New Yorker, 17. 4. 1937): With the resurrection of true jazz, richly expressive jargon has been developed which helps to explain just what swing is. The musical phrases which constitute swing style... are what a *sender* (hot star) or *rideman* (super-sender, creator of style) gives when, *feeling his stuff*, he is *in the groove* and *goes to town*, or *out of the world*... (27 c).

Eine besondere Wertschätzung vor allem von musikalischer Spontaneität und improvisatorischem Vermögen des in Rede stehenden Jazzsolisten klingt mit, auch wo dies nicht explizit – wie in den nachstehenden Belegen – angesprochen wird:

H. Panassié, *The Real Jazz* (New York [1942] ³1944): A musician who is „in the groove" need make no effort in his improvising for his ideas flow naturally and easily (40; Übers. aus d. Franz., erste franz. Ausg. Paris 1946 als *La véritable musique de jazz*);
E. Paul, *Waylaid in Boston* [Roman] (New York 1953): Jellyroll got into what jazz addicts call „in the groove," that is, he lost himself in his improvisations, and felt inventiveness and spontaneity take possession of his mind and flow through his arms and fingers (zit. nach *Random House Historical Dictionary of American Slang* I, New York 1994, 974 b).

*

Exkurs: Die angeführten Belege eines spezifischen musikbezogenen Gebrauchs der Wendung to be in the groove können als intentionale Umdeutung der ihr seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. inhärenten figürlichen Bedeutung eines Verhaftetseins in beschränkter Routine verstanden werden (vgl. Vorspann). Auch im Umfeld der Ausdrucksverwendung mit neuer Implikation bleibt die ältere, abfällige Begriffsebene präsent:

Duke Ellington, *Duke Says Swing Is Stagnant!* (Down Beat VI, Februar 1939): I feel strongly that the swing „craze" has been harmful since it has done two or three damaging things to popular music.
It has thwarted the improvement of many good bands, which for commercial reasons remain in the same uninspired groove and refuse to risk rising above the current public taste (17 a).

Das Verständnis von groove als einer in Schablonen verharrenden Routine verkehrt sich im amerikanischen (Jazz-)Slang ins Gegenteil. Als Kurzformel „Get out of the rut and into the groove" verzeichnet dies ein einschlägiges zeitgenössisches Wörterbuch (*The Slanguage Dictionary of Modern American Slang*, Newton, Iowa 1944, 59; zit. nach *Random House Historical Dictionary*..., loc. cit., 974 b). Daß J. W. Poling der Leserschaft eines verbreiteten Magazins 1936 erklärt, im Jazzjargon besage „in the groove" so viel wie „to play in a dull, unimaginative rut" (*Music after Midnight*, Esquire, Juni 1936; zit. nach: I. Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago u. London 1996, 91), beruht wohl auf Unkenntnis der Bedeutung der seinerzeit noch jungen Slangprägung.
Mit dem adverbialen groov(e)y wird im behandelten Zeitraum die gutes (Swing-)Spiel voraussetzende emotionale Verfassung von Musikern charakterisiert. Umgedeutet wird im Jazzjargon so die umgangsmäßige Bedeutung auch dieses Worts (vgl. Vorspann), wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

The New Century Dictionary of Engl. Language, hg. von H. G. Emery u. K. G. Brewster ([1927], New York u. London 1940), Art. *groovy*: ...having a tendency to a routine of action or life; inclined to a narrow course of effort or thought (687 b);
E. Partridge, *A Dictionary of Slang and Unconventional Engl.* (New York 1937), Art. *groovy*: Of settled habits or rutty mind (356 b);
Nye, *A Musician's Word List*, loc. cit.: GROOVEY. Name applied to state of mind which is conducive to good playing (46 b);
Wentworth, Flexner, *Dictionary of American Slang*, loc. cit., Art. *groovy*: In a state of mind or mood conducive to playing music, especially swing music; in rapport with the piece... being played. *Orig. c1935 swing use, by musicians and devotees. Some resurrected cool and far out use since c1955...* (232 a).

*

(2) In der Jazzpublizistik der zweiten Hälfte der 1930er und frühen 1940er Jahre auszumachende Prägungen wie to fall oder to settle into a groove beziehen sich auf RHYTHMISCH MITREISSENDES ENSEMBLESPIEL IM SWINGSTIL (auch die Wendung to be in the groove ist in entsprechender Bedeutung nachzuweisen, womit ihr im selben kulturellen Kontext neben der oben, (1), erwähnten Sinnebene eine weitere zuwächst). Als „a landmark in swing history" bezeichnet C. Cons ein vom Benny Goodman Orchestra am 8. 12. 1935 in Chicago gegebenes Konzert und berichtet, daß „the band as a whole ‚laid in the groove' with a precision and an ‚at-one-ness' that was the envy of every band leader present" (*Society and Musicians Sit Spellbound by Brilliance of Goodman Band*, Down Beat III, Dezember 1935/Januar 1936, 1 d f.). In der gleichen Zeitschrift erklärt Cons zuvor die Wendung „to lay it in the groove" mit „to embellish a melody in rhythm" (*The „Slanguage" of Swing-Terms the „Cats" Use*, Down Beat II, November 1935, 8 a). Diese Aussagen heben auf ein swingtypisches, als packend empfundenes „Zusammenspiel aller beteiligten Musiker... in einem enorm vorantreibenden Puls" ab (W. Knauer, Art. *Jazz*, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996, 1394). Auch dem Casa Loma Orchestra spricht Cons unter Benutzung einer varianten, mit dem Wort groove gebildeten Wendung entsprechende Qualitäten zu (die als Frage formulierte Überschrift des Beitrags ist Hinweis darauf, daß seinerzeit auch abschätzige Stimmen über das Casa Loma Orchestra verbreitet waren: Zuschreibungen von groove – im hier verstandenen Sinne – sind vom Wesen her Geschmacksurteile):

Who said Casa Loma Can't Swing? Their „Machine Jazz" in Fine Groove (Down Beat III, November 1936): ...they are one of the most brilliant ensemble groups that ever swung sixteen men in a single groove (5 c); „this band of groovers" produziere „a solid brand of swing", heißt es ibid. (1 a).

Von einem Swingensemble werde gesagt, es sei „in the groove" – so H. Panassié (ein seinerzeit international renommierter Jazzexperte) –, wenn es in ‚perfektem' Tempo, das gefunden sein will, mit beseeltem Schwung spiele:

The Real Jazz (New York [1942] ³1944): When the perfect tempo has been found and the orchestra is playing with complete abandon producing an intense feeling of swing, it is said that the musicians are „in the groove." The notion conveys that there is a complete ease and perfection in the interpretation (40).

Der Aspekt, daß ein stimulierender rhythmischer Antrieb vonnöten ist, um ein Swingensemble in einen musikalischen Zustand zu versetzen, der groove genannt wird, findet sich ausführlich angesprochen in einem Bericht über das Konzert des Benny Goodman Orchestra am 16. 1. 1938 in der New Yorker Carnegie Hall:

G. T. Simon, *Benny and Cats Make Carnegie Debut Real Howling Success* (Metronome LIV, Februar 1938): The first formal swing concert is history... It started off a bit gingerly. Benny, quite nervous, beat off *Don't Be That Way* a bit too slow, and for one chorus it was quite obvious that his men were neither relaxed nor in any sort of a groove. Suddenly, though, Gene Krupa emitted a tremendous break on drums. The crowd cheered, yelled, howled. Gene's hair fell into his eyes. The band fell into a groove, and when it had finished..., received tumultuous applause...
As a final in the first group came Count Basie's *One O'Clock Jump*. To be sure of finding a groove this time, Benny began beating off to himself during the applause of the previous number. When he had hit upon the right tempo, he handed it over to the pianist Jesse Stacey... (15 b).

Weitere Belegstellen für das hier umrissene spezifische Begriffsverständnis von groove streichen die wesentliche Rolle der Rhythmusgruppe und speziell des Schlagzeugers in einer Swingband heraus:

A Catholic Father Analyzes „A Groove" (Down Beat IV, November 1937): Only the combined efforts of the rhythm section can... swing the band into the groove (5 d);
[G. T. Simon], *Basie's Brilliant Band Conquers Chick's* (Metronome LIV, Februar 1938): [Bei einem Band Battle im Harlemer Savoy Ballroom am 16. 1. 1938] ...all the men [des Count Basie Orchestra] settled into one unbeatable groove after another, and were held there fast by the stupendous drumming of Jo Jones as well as by the otherwise brilliant rhythm section... (20 c).

Auf dem Schallplattenmarkt der zweiten Hälfte der 1930er Jahre erscheinen eine Reihe einschlägiger Titel; hier dürfte die Verwendung der Slangphrase „in the groove" wohl mit als Anspielung auf die der jeweiligen Nummer zugeschriebenen Swing-Qualitäten zu verstehen sein (in P. E. Miller, *Down Beat's Yearbook of Swing* [Chicago 1939], Kap. VI: *Vocabulary of Swing Terms*, wird die Wendung „in the groove" schlicht erklärt mit „playing genuine swing" [174]):

Wingy Mannone and His Orchestra: *In the Groove* (Bluebird 6616, Aufnahme 1. 10. 1936);

Andy Kirk and His Twelve Clouds of Joy: *In the Groove* (Decca 1261, Aufnahme 15. 2. 1937);
Coleman Hawkins Trio: *Swinging in the Groove* (Panachord H-1048, Aufnahme 14. 6. 1938);
Chick Webb and His Orchestra: *In the Groove at the Grove* (Decca 2323, Aufnahme 17. 2. 1939);
Artie Shaw and His Orchestra: *One Foot in the Groove* (Bluebird B-10202, Aufnahme 17. 3. 1939);
Sam Price and His Texas Bluesicians: *Swing Out in the Groove* (Decca 7732, Aufnahme 13. 3. 1940).

*

Exkurs: Eine wortgeschichtliche Ableitung von groove in der Bedeutung Plattenrille wird für den entsprechenden musikbezogenen Begriff bereits Ende der 1930er Jahre behauptet, seither in etymologischen Erklärungsversuchen auch verschiedentlich thematisiert, ohne daß dies durch Quellennachweise belegt würde. Von der Hand zu weisen sind dahingehende Annahmen nicht grundsätzlich, ist doch die Schallplatte ein wesentliches Medium der Popularisierung von Jazzmusik von deren Aufkommen an, im besonderen Maß dann in der Swingära (vgl. etwa K. J. Bindas, *Swing, That Modern Sound*, Jackson, Miss. 2001, 29 ff.), in der mit dem Begriff groove gebildete Wendungen in unterschiedlicher Bedeutung Verbreitung finden (vgl. oben, (1) u. (2)). Nachzuweisen ist in dieser Zeit das Verbum groove im Sinne von „to record (a piece) phonographically" (*Random House Historical Dictionary of American Slang* I, New York 1994, 975 b):

E. J. Nichols, W. L. Werner, *Hot Jazz Jargon* (Vanity Fair XLV/3, November 1935): That's the third date we've grooved half a dozen schmaltzy tunes... (38 a).

Ein nur wenig später erfolgter begrifflicher Deutungsversuch der im Jazzmilieu anzutreffenden und auf spielerische Qualitäten von Solist oder Ensemble abhebenden Slangphrase in the groove impliziert deren mögliche Prägung im Kontext von Plattenaufnahmen:

H. Brook Webb, *The Slang of Jazz* (American Speech XII/3, Oktober 1937): IN THE GROOVE. Play which is finished and of such quality as to be suitable for recording. A hot man is said to be in the groove if he is playing in his best style and ability. A band is in the groove if it is playing smoothly and in a well practiced fashion. This phrase applies to play anywhere, not only in the studio (184 a).

Neuere Ableitungen bringen den Ausdruck nicht nur in Zusammenhang mit der Aufnahme von Schallplatten, sondern beziehen ihn auch auf den Abspielvorgang. Die beifällig gemeinten Aussagen, Musiker spielten in the groove oder Musik sei groovy, sind danach als Anspielungen auf einen störungsfreien, perfekten Lauf der Nadel in der Rille einer Schellackplatte zu verstehen:

The Barnhart Dictionary of Etymology (Bronx, N.Y. 1988): The phrase *in the groove*, with meaning of first-rate, perfect, ...is first recorded about 1932 in American English slang, originally in reference to jazz music, from the manner of making or playing phonograph records, i. e., with the needle fitting in the groove of the record (452 a);
N. Rees, *Cassell's Dictionary of Word and Phrase Origins* (London [1996] 2003): *groovy*. Meaning ‚very good' (particularly of music)... It comes from ‚in the groove', referring to the way a gramophone or phonograph stylus or needle fits neatly into the groove on a record (112);
R. Hendrickson, *Encyclopedia of Word Phrase and Origins* (veränderte u. erw. Aufl. New York 1997): *In the groove*... The phrase, meaning „exciting, satisfying, or functioning smoothly," isn't heard much anymore... The allusion is to the quality of music reproduced when a good phonograph needle traverses the grooves of a record without jumping out (304 a).

Seit den 1960er Jahren ist die Bezeichnung groove (auch in der Pluralform grooves) für „a phonograph record or cassette recording, especially of rock music" nachzuweisen (*Random House Historical Dictionary*..., loc. cit., 974 b) und meint in dieser Bedeutung aktuell sehr weit gefaßt eine „Musikaufnahme jeder Art" (B. Schmid, *Rock 'n' Read. Slang and Songlines der Rockmusik*, Reinbek 2000, 199 a).

*

(3) Im Jazz wird groove aktuell verstanden als eine im Zusammenspiel kreierte und als Bezugsrahmen fungierende RHYTHMISCHE MATRIX, DIE IMPROVISATION UND INTERAKTION ERMÖGLICHT bzw. gelingen läßt. Pointiert wird damit im Zuge sich wandelnder und ausdifferenzierender Stilrichtungen im Jazz ein dem Hauptwort groove bereits in der Swingära zugewachsener Bedeutungsaspekt (vgl. oben, (2)). Zwei jüngere Studien, die den künstlerischen Prozeß von Improvisation im Jazz eingehend beleuchten, offenbaren eine prominente Rolle des Begriffs im hier angesprochenen Sinne sowohl in den Darlegungen befragter Musiker – die sich zum Thema Improvisation eher metaphorisch äußern – wie auch in den erklärenden Ausführungen der Autoren:

P. F. Berliner, *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation* (Chicago u. London 1994): Despite the difficulties of verbalizing about essentially nonverbal aspects of improvisation, artists favour two metaphors in their own discussions about the subject that provide insight into unique features of their experience. One metaphor likens group improvisation to a conversation that players carry on among themselves in the language of jazz. The second likens the experience of improvising to the going on a demanding musical journey...
Among all the challenges a group faces, one that is extremely subtle yet fundamental to its travels is the feature of group interaction that requires the negotiation of a shared sense of the beat, known, in its most successful realization, as a striking groove. Incorporating the connotations of stability, intensity, and swing, the groove provides the basis for „everything to come together in complete accord" (Harold Ousley). „When you get into that groove," Charlie Persip explains, „you ride right on down that groove with no strain and no pain – you can't lay back or go forward. That's why they call it a groove. It's where the beat is, and we're always trying to find that." The notion is shared. „I don't care what kind of style a group plays as long as they settle into a groove where the rhythm keeps building instead of changing around," Lou Donaldson asserts (348 f.; die angeführten Aussagen von Musikern stammen aus Interviews, die im Rahmen der Studie geführt wurden. Weitergehende Untersuchungen über die Verwendung des Wortes groove in Jazzkreisen zwischen 1945 und 1990 bieten sich

an, ein grundsätzlich differentes Begriffsverständnis dürfte jedoch kaum auszumachen sein);
I. Monson, *Saying Something. Jazz Improvisation and Interaction* (Chicago u. London 1996): ...the notion of the groove supplies underlying solidity and cohesiveness to freely interacting, improvising musicians (67);
...the groove is a collectively produced sense of time against which... the musicians converse (69);
In jazz improvisation,... all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it, all within the framework of a musical groove, which may or may be not organized around a chorus structure. The musicians are compositional participants who may „say" unexpected things or elicit responses from other musicians (81).

In der Bemerkung Monsons (*Saying Something...*, loc. cit., 26), ästhetisches Ideal einer Jazzband sei „the achievement of a groove or feeling", was als „a framework of musical interaction" diene, ist angedeutet, daß der Begriff groove im behandelten Kontext noch eine weitere Dimension enthält. In ihm ist auch der Aspekt emotionaler Gemeinschaftserfahrung im improvisatorischen Zusammenspiel angesprochen:

ibid.: The use of the term feeling as a synonym for groove underscores the emotional and interpersonal character of groove... Phil Bowler called it a „mutual feeling of agreement." Both Richard Davis and Kenny Washington emphasized the interpersonal aspect of groove by comparing it to „walking down the street" with someone (68).

Die angesprochenen Begriffsebenen sind auch dem in Jazzkreisen in häufig partizipialer Form genutzten Verbum groove eigen; im Ausdruck grooving ist einerseits „a rhythmic relation" thematisiert, andererseits die affekthafte Verbundenheit beim (improvisatorischen) Musizieren:

ibid.: *Groove*... as a verb... is synonymous with a number of other terms found with varying frequency in the jazz community: *swinging, burning, cooking, putting the pots on* (Davis 1989). When I asked musicians to define the term *groove*, I tried to phrase the question in a way that left it open to each musician to select the noun or verb meaning, but most musicians chose the latter. Most also described grooving as a rhythmic relation or feeling existing between two or more musical parts and/or individuals. Don Byron, for example, described grooving as „a euphoria that comes from playing good times *with* somebody"... (67 f.).

Bereits in der Swingära (siehe oben, (2)) wird es als Aufgabe vor allem des Schlagzeugers (bzw. der Rhythmusgruppe) angesehen, die als groove bezeichnete rhythmische Grundlage zu schaffen, jenen „vital drive", der das Mitspiel stimuliert (und ebenso auf die Hörer sich überträgt). Erstmals näher beleuchtet hat der Musikethnologe Ch. Keil, daß groove im Jazz sich konstituiert durch „mikrorhythmische Abweichungen vom strukturellen Bezugsrahmen der metronomischen Schlagfolge" (Pfleiderer 2002, 110):

Motion and Feeling through Music (Journal of Aesthetics and Art Criticism XXIV, 1966): The primary goal of his [sc. des Jazz-Schlagzeugers] characteristic and internally consistent tap is to create as much vital drive as possible, to build a groove for the soloist to get into – and this is done by pulling against the pulse. Although each drummer has a personal way of doing this, for heuristic purposes we may distinguish players in terms of two approaches or attacks; those who play „on top" of the pulse, and those who „lay back" behind it (zit. nach Keil/Feld 1994, 61).

(4) Das Begriffswort groove benennt daneben eine verschiedene Stile der Popmusik seit den 1960er Jahren kennzeichnende STRUKTUR OSTINATER RHYTHMISCHER UND RHYTHMISCH-MELODISCHER, AUCH ALS GROOVES BEZEICHNETER PATTERNS, die als „a temporal foundation of readily danceable music" fungiert (J. Pressing, *Black Atlantic Rhythm: Its Computational and Transcultural Foundations*, Music Perception XIX, 2001/02, 288). Zu einem Fachterminus in diesem Sinne entwickelt groove sich erst allmählich, worauf A. F. Moore hinweist:

Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock (Buckingham, Pa. 1993): In conversations among fans, music with a good groove tends to be music users can relate to easily. For musicians, the groove is more particularly the pattern laid down by the bass and drum kit. As such, it is beginning to be used in this way as a technical term... We are inevitably in the midst of a historical process wherein the meanings of various conversational words become more rigid as they begin to assume the status of technical terms (32).

Die wesentliche Rolle, die Schlagzeug und Baß bei der Produktion von groove zukommt, heben neuere lexikalische Definitionen hervor, wobei teilweise ebenfalls auf „mikrorhythmische Abweichungen" (siehe oben, (3)) als entscheidendes Merkmal hingewiesen wird:

B. Halbscheffel, T. Kneif, *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie u. Gesch.* (Reinbek 1992): *Groove* ist das gleichzeitig entspannte wie intensive Zusammenwirken rhythmisch-melodischer Qualitäten, wie es Schlagzeuger und Bassisten zu erreichen versuchen. Zu einem guten Groove gehört beispielsweise nicht nur ein gutes Baßriff, sondern es muß auch so gespielt werden, daß es den Hörer animiert. Es ist auch möglich, von einem Musiker zu sagen, daß er „einen guten Groove" hat, daß er „groovt". Vor allem scheint ein solcher Musiker mit der Zeit zu spielen: Ein an sich mehr oder weniger gleichförmiges Riff (oder eine Schlagzeugfigur) wird stets winzigen Verschiebungen im Rhythmus unterzogen, so daß der Hörer den rhythmischen Schwebezustand nicht bewusst, wohl aber unterschwellig erfaßt (167 a);
P. Wicke, K.-E. u. W. Ziegenrücker, *Hdb. d. populären Musik* (Mainz [3]1997), Art. *Groove*: ...rhythmisch-metrisches Grundmodell (Basic Groove) der Begleitung (Baß, Schlagzeug) im Sinne von Pattern (210 b).

Im Art. *Groove* des *New Grove Dictionary of Jazz* (New York [2]2002) zählt B. Kernfeld eine Reihe populärmusikalischer Stile des letzten Drittels des 20. Jh. auf, denen ein „Basic Groove" zugesprochen wird:

...the term „groove" or „groove-based" refers... to group performances or recordings in which the achievement of a groove seems to be the single foremost musical quality.

Characteristically (but with no intent to excluding other possibilities), such usage tends to operate with reference to styles from the latter third of the twentieth century which utilize characteristic accompanimental ostinatos drawn from African-derived dance music whether African-American (e. g., soul, funk, disco, rap, hip hop), Afro-Cuban dance music (e. g., salsa), or Afro-Brazilian (samba), or some other such fusion (II, 100 a f.).

In terminologiegeschichtlicher Hinsicht ist eine solche Aufzählung ex post wenig aussagekräftig, läßt sie doch die Frage einer in den diversen musikalischen Stilmilieus faktisch sehr differenten Verankerung des Ausdrucks groove in der angesprochenen Bedeutung unberücksichtigt. Groove ist zentrale musikalische wie begriffliche Kategorie an erster Stelle des Funk (verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf den Titel der stilprägenden, 1978 erschienenen LP der Gruppe Funkadelic, *One Nation under a Groove*) und als solche Gegenstand inzwischen auch einschlägiger Forschungsbeiträge (etwa A. Danielsen, *Presence & Pleasure. A Study in the Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Acta humaniora CIII, Oslo 2001).

*

Exkurs: Das Adjektiv funky ist musikbezogen bereits vor Prägung der Stilbezeichnung Funk nachzuweisen, und zwar als Synonym von groovy (zu anderen Bedeutungsebenen des Adverbs siehe oben, (1) Exkurs):

B. Ulanov, *A Handbook of Jazz* (New York 1957): *groovy*: a superlative applied to a music that swings, or that is funky (108).

Der Slangausdruck funky meint ursprünglich stinkend, übel riechend und wird im anerkennenden Sinne auf Musik übertragen, die sich durch „a basic, down home, hard beat" auszeichnet, wie es 1960 in einer Worterklärung heißt:

R. G. Reisner, *The Parlance of Hip*, in: ders., *The Jazz Titans* (Garden City, N. Y. 1960): FUNKY: earthy. Originally meant an obnoxious smell, a repellent stench. It now refers to music with a basic, down home, hard beat (156).

*

Die von Moore oben konstatierte zunehmende Verwendung von groove als Fachausdruck mit spezifischem Sinn wird deutlich an den Titeln einschlägiger, von Mitte der 1980er Jahre an erscheinender Lehrwerke, worin die den „groove" verschiedener populärer Musikstile charakterisierenden „grooves" vorgestellt werden, die „ständig wiederkehrenden, ein Arrangement bestimmenden Figuren", die Wikke/Ziegenrücker (*Hdb. d. populären Musik*, loc. cit.) in die Nähe von Riffs rücken, um sie davon sogleich definitorisch abzugrenzen ("Während ein Riff hauptsächlich melodisch geprägt ist, überwiegt beim Groove das rhythmische Element"):

D. Petereit, H. Quick, *Solid grooves. bass + drums (rhythm'n blues; rock; shuffles; blues; funk arrangement; reggae; soul; motown und viele Tips)* (Bonn-Bad Godesberg 1986);

L. Goines, R. Ameen, *Funkifying the clâve. Afro-Cuban grooves for bass and drums* [mit 2 CDs] (Miami 1990);

J. Sash, *Lunatic Guitar Grooves. Groove u. Rhythmik auf d. E-Gitarre* [mit CD] (Bonn-Bad Godesberg 1995);

R. Hagenau, *Drum Advanced: The Key to Groove. Die praxisorientierte Schule für Rhythmen* [VHS mit Booklet] (Bonn-Bad Godesberg 1997);

S. Malone, *Dictionary of Bass Grooves* [mit CD] (Milwaukee, Wi. 1998);

M. Fernandez, *Funk grooves para bass/for bass* [mit CD] (Rottenburg 1999);

W. Haberl, *Latin grooves-Schlagtechniken* [mit 2 CDs] (Wien 1999);

E. Friedland, *Bass Grooves. Develop Your Groove & Play Like the Pros in Any Style* (San Francisco 2004).

Andere Publikationstitel dokumentieren, daß mit der Entwicklung eines entsprechenden elektronischen Instrumentariums seit den 1980er Jahren sogenannte grooves nun auch als künstlich generierbar gelten – als Groovebox bezeichnet wird aktuell eine speziell für den Liveeinsatz von DJs konzipierte Form des Rhythmuscomputers mit zusätzlichen Features (beispielsweise Roland MC-307, Yamaha RS7000) –, eine Tendenz, die vor dem Hintergrund einer erst in den Anfängen stehenden „empirischen Erforschung von mikrorhythmischen Gestaltungsspielräumen in populärer Musik" (Pfleiderer 2002, 119) reflektiert wird:

S. Hofmann, *Rhythmische Grooves u. Patterns. Für drumcomputer, rhythmcomposer, acustic- and electronic drums and percussion* (Bonn-Bad Godesberg 1986);

E. Babak, *Rap, hiphop & dance grooves. Alles über professionelle Groove-Programmierung u. d. Arbeit mit Loops im Studio. Mit Stil-Analysen u. Groove-Arch.* [mit Diskette] (Mainz 1994);

Pfleiderer (2002): Von besonderem Interesse ist... die Frage nach den Strategien einer ‚mechanischen' (Re-)Produktion von grooves in neueren Popmusikstilen (Hip-Hop, House, Techno usw.): Welche Mittel werden angewendet, um die mit Drumcomputern, Synthesizern, Samplern und Sequenzer-Programmen produzierte Musik ‚groovy' zu gestalten? (119).

Unter dem Titel *Groove* erscheint seit 1989 ein deutschsprachiges Magazin „für elektronische Musik und Clubcultur".

(5) Gemünzt auf eine Musik, der groove als wesentliches Merkmal zugeschrieben wird, begegnet der behandelte Terminus auch als STILBEZEICHNUNG. Auf Differenzierungen eines entsprechenden Wortgebrauchs weist E. Jost hin:

Art. *Groove*, in: *Reclams Jazzlexikon* (Stuttgart 2003): ...(c) *groove* als übergreifendes Charakteristikum der Musik einer bestimmten Gruppe im Sinne eines spezifischen Gruppen-Stils.
(d) *groove* als Bezeichnung für die rhythmischen Besonderheiten eines zeitlich oder regional gebundenen Stilbereichs oder musikalischen Genres: z. B. Westcoast-Groove, Samba-Groove, Swing-Groove, Latin-Groove, Gospel-Groove usw. In der Sprache der klassischen Musik würde man hier das Adverb „alla" (‚in der Art von ...') einsetzen: z. B. alla turca, alla polacca, alla samba, alla swing...

(f) *groove* als werbewirksames Etikett für musikalische Genres, für deren Hervorbringung und Rezeption das Phänomen [groove] prägend ist. Die von der Schallplattenindustrie propagierte Bezeichnung ‚Groove Jazz' dürfte sich demnach auf eine Form des Jazz beziehen, die sich prägnanter rhythmischer Muster bedient, die zur Bewegung stimulieren (619 a).

Keineswegs hat sich das genannte Industrieetikett Groove Jazz als gängige Stilbezeichnung für eine Richtung des Jazz durchgesetzt, die noch auf andere Weise Benennung findet:

T. Green, *Grooves* (Jazz Times, September 2000): In the ongoing music dialogue, the history of funk-jazz or groove music or dance jazz – whatever – has generally turned out to be a series of open-ended questions like: What is it really? Is it hard bop at its rootsiest? Or is it its more R&B-oriented off-shoots? Is it electrified, post-JB [sc. James Brown]/Sly/ Hendrix groove?...
Funk-jazz is just as hard to pin down as its unhyphenated sibling, funk (70 a).

(6) Auf begrifflich einschlägige Weise umschrieben wird der AFFEKTIVE UND MOTIONALE REZEPTIONSMODUS von Musik, die groove als erfahrbare Qualität besitzt. Bereits Ende der 1930er Jahre findet die Wendung „getting in(to) the groove(s)" Gebrauch auch im Hinblick auf körperliche und affekthafte Reaktionsformen eines zumeist jugendlichen Publikums, die bei Auftritten von Swingbands üblich sind (vgl. hierzu allgemein das Kap. *The Crowd Goes Wild. The Youth Culture of Swing*, in: L. A. Erenberg, *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago u. London 1998, 35 ff.): „the Count was swinging" – bemerkt ein musikalisches Fachblatt nach einem Auftritt des Count Basie Orchestra im Harlemer Savoy Ballroom 1938 – und die Anwesenden „got into the real grooves with him" ([G. T. Simon], *Basie's Brilliant Band Conquers Chick's*, Metronome LIV/2, Februar 1938, 20 c). Als Anspielung auf eine allgemeine Hochstimmung, auf ausgelassenes Tanzen, begeisterte Ausrufe usw. ist dies zu verstehen. Manchem zeitgenössichen Beobachter fehlt hierfür Verständnis: „The frenzy and the ecstasy", meint nach einem Konzert des Glenn Miller Orchestra 1942 ein Kritiker, „are as far beyond me as they always are when the boys and girls get into the groove" (zit. nach Erenberg, loc. cit., 47). Inwieweit die Ausdrucksweise im Jargon jugendlicher Swingfans selbst verankert war, ist schwer auszumachen. Eine zumindest gewisse Verbreitung indizieren Textzeilen einer 1939 auf Platte erschienenen Swingnummer:

Louis Jordan and His Tympany Five, *At the Swing Cats' Ball*: Get in the groove with everybody / At the Swing Cats' Ball (zit. nach: B. Schmid, *Rock. Slang and Songlines d. Rockmusik*, Reinbek 2000, 199 a).

Nicht erst die Soul-, Funk-, Hip-Hop- oder Techno-Szene einige Jahrzehnte später kennt also solche Formulierungen:

P. Wicke, *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgesch. d. Popmusik* ([Lpz. 1998] Ffm. 2001), Kap. *„Into the Groove". Die Kultur d. Nacht*: Techno House nannte sich der Stil, der... Ende der achtziger Jahre von Chicago aus die Jugendkultur zunächst in England und dann auch im übrigen Europa eroberte. Inzwischen waren selbstprogrammierte Basslines und Rhythmuspatterns als Unterlage für die Musikmixturen der DJs zum Standard geworden... Wie Fäden spannten sich die pulsierenden Klänge zwischen die Körper der Tanzenden, vernetzten sie, bis sie wie ein einziger Organismus im Rhythmus der Musik vibrierten. Das Gemeinschaftsgefühl, das dabei produziert wird, ist im Unterschied zum Gemeinschaftskult des Rock absolut unideologisch... Es ist die Neuerfindung von Gemeinschaft aus dem Urgrund des Körperlichen heraus, archaisch und futuristisch zugleich.
In England... war es dieses neuartige Gemeinschaftsgefühl, das in die Jugendkultur übersprang und nun auf die Events, die hier „Rave" genannt wurden, verlagerte. Die DJ-Produktionen... gerieten an ein jugendliches Publikum, das sie begeistert aufnahm und auf Massenparties in einen Kult der Glückseligkeit umsetzte. „One nation under one groove" lautete die Parole... Veranstaltungen waren nun nicht mehr einfach nur der Rahmen für Vorführungen von Musik, sondern wurden zur sorgfältig inszenierten Produktion einer körperorientierten Gemeinschaftserfahrung. Raves sind eine Organisation von beweglichen Räumen aus taktilen, visuellen und klanglichen Komponenten, deren Fluchtlinien sich im gedachten Mittelpunkt jenes vibrierenden Organismus schneiden, zu dem die tanzenden Leiber verschmelzen (276 f.).

Den Begriff groove sieht M. Pfleiderer „in einem weiteren Sinne [als] eine Metapher für die gemeinsame Flußerfahrung, für die positiv erlebte emotionale und körperliche Involviertheit von allen am Musikprozeß Beteiligten, von Musikern, Hörern und Tänzern" (Pfleiderer 2002, 109). Auf Rezipientenseite ist der Ausdruck mit dieser Implikation gegenwärtig als in viele Sprachen eingegangenes Lehnwort international und in unterschiedlichen musikalischen Milieus verbreitet (umgangssprachlich ist im Deutschen das Verbum grooven relativ gängig). Für den Musikethnologen St. Feld bezeichnet getting into the groove das partizipatorische Eingebundensein von Hörern in ein musikalisches Geschehen jeder Art:

Aesthetics as Iconicity of Style, or ‚Lift-up-over-Sounding': Getting into the Kaluli Groove (Yearbook for Traditional Music XX, 1988): Instantly perceived, and often attended by pleasurable sensations ranging from arousal to relaxation, „getting into the groove" describes how a socialized listener anticipates pattern in style, and feelingfully participates by momentarily tracking and appreciating subtleties vis-à-vis overt regularities... Getting into the groove also describes a feelingful participation, a positive physical and emotional attachment, a move from being „hip to it" to „getting down" and being „into it"... (rev. Fassung, zit. nach Keil/Feld 1994, 111).

(7) Aus musikethnologischer Perspektive nehmen Ch. Keil und St. Feld Formen des partizipatorischen

Eingebundenseins in musikalisches Geschehen in den Blick und weisen dem Begriff groove in diesem Zusammenhang eine prominente Rolle zu (vgl. Keil/Feld 1994). Entsprechend einer Fachmethode proklamiert Keil dabei Verstehen durch Teilhabe:

Participatory Discrepancies and the Power of Music (Cultural Anthropology II, 1987): We really have to get down to the recording studio or dance floor to groove a while and to ask people what has been happening (zit. nach Keil/Feld 1994, 107).

Den unter dem Titel *Music Grooves* 1994 erschienenen gesammelten Beiträgen von Keil und Feld sind dialogische Passagen beigegeben, die sich als anregendes SPIEL MIT DER VIELSCHICHTIGEN SEMANTIK des Begriffs groove erweisen, ihn als wissenschaftlichen Terminus damit aber kaum fester etablieren:

SF [St. Feld]: *Music Grooves*. We've got a duality, maybe a double duality, in the title. What's it about to you?
CK [Ch. Keil]: The clear duality is the word „grooves." As a verb, music pulls and draws you, through participatory discrepancies, into itself, and gives you that participation consciousness. It's one of the few things that gives you that...
SF: OK, the present verb. It's the music that grooves. To groove, to cycle, to draw you in and work on you, to repeat with variation...
CK: ...and to me, that repetition and redundancy, which to most people is a bore, is music's glory. That's where a groove comes from...
SF: ...and when we say, „It's the music that grooves," we're drawing attention to the ephemerality of the music, to our participation and experience of it. When we say, „It grooves," we're also saying there's something that's regular and somewhat sustainable, identifiable and repetitive. „Grooves" are a process, and it's the music that grooves. But part of the duality is that as music grooves, there is always something new *and* something familiar.
CK: Amiri Baraka's „changing same." The minute I read that phrase I said, „That's it!" It's some deep philosophical principle about how we are, as humans on this planet, that we groove. We groove on reality, and I think that's how our brains got built and shaped. We've got this developed cortex... from grooving on reality and reveling in the repetition and redundancy of information with minor but frequent variations...
SF: So what about „grooves" as a noun? It also has a dual meaning. The grooves are the feeling and the participatory experience of music, but also the physical recesses on the disc, the sound patterns and cycles as held, as commodified, as physically engrained forms. And the grooves are also the discs themselves. The music grooves are the vinyl products - „I want to check out your grooves."
CK: I'm thinking also of the sexual metaphor, the phallic needle that drops into the vaginal groove. There's something very male, sexual, and appropriative about having the records, pulling them out of their sleeves, and commanding that sound.
SF: The connotations of „groove" reach every aspect of the sexual, the social, all the ultimate things people can do together, and the duality of the physical form and the ephemeral experience.
CK: When I try to think of what the groove represents, or what's behind the groove, I don't think there is anything behind it. I think it is what it is, that the groove is the ultimate thing (22 ff.; Punkte markieren im sechsten Absatz Auslassungen, sonst sind sie aus dem Original übernommen).

Lit.: W. SCHICKHAUS, Groove – Ein zentrales Phänomen afro-amerikanischer Musik, Magisterarbeit Freiburg i. Br. 1988; CH. KEIL, ST. FELD, Music Grooves. Essays and Dialogues, Chicago u. London 1994; M. PFLEIDERER, „It don't mean a thing if it ain't got that swing". Überlegungen zur mikrorhythmischen Gestaltung in populärer Musik, Musikpsychologie XVI, 2002.

Tobias Widmaier, Kaiserslautern 2004

Grundgestalt

dtsch. (als mus. Terminus seit 1922)

I. Die ENTSTEHUNG des mus. Terminus Grundgestalt ist NICHT EINDEUTIG DOKUMENTIERBAR. Es stellt sich die Frage, ob der Ausdruck als Terminus der Zwölftonreihentechnik oder zunächst in anderem Zusammenhang geprägt wurde; ebenso ungeklärt ist, ob eine unmittelbare Verbindung zum Aufkommen des Gestaltbegriffs der Psychologie (Chr. v. Ehrenfels) besteht.

II. In einer allgemeinen Bedeutung bezeichnet der Ausdruck seit 1922 DAS EINER KOMPOSITION ZUGRUNDELIEGENDE GEBILDE. Dabei steht Grundgestalt zunächst in VERBINDUNG MIT DEM THEMA oder DEM MOTIV; als ein für Schönberg eigentümlicher kompositorischer Begriff benennt Grundgestalt später EINE ZWISCHEN MOTIV UND PHRASE ANGEORDNETE MUSIKALISCHE EINHEIT.

III. Nach Schönbergs Bekanntgabe seiner Zwölftonreihentechnik ist 1924 eine EINENGUNG DES BEGRIFFS AUF EIN MELODISCHES MOTIV, genauer DIE DIASTEMATISCHE STRUKTUR EINER TONFOLGE zu beobachten. (1) (a) Die Einführung des Terminus Grundgestalt als Bezeichnung für TONFOLGEN IN NICHT-ZWÖLFTONREIHENTECHNISCHEN WERKEN geschieht nicht so sehr im Hinblick auf die DARSTELLUNG, als vielmehr (b) auf die LEGITIMATION der kompositorischen Entwicklung von der spättonalen Musik über die freie Atonalität bis hin zur Zwölftonreihentechnik. (2) Grundgestalt wird auf einzelne TONGRUPPEN INNERHALB DER ZWÖLFTONREIHE angewendet, wobei die mit Grundgestalt benannte diastematische Struktur nicht identisch mit der ganzen Zwölftonreihe ist.

IV. Als TERMINUS DER ZWÖLFTONREIHENTECHNIK wird Grundgestalt seit 1924 unterschiedlich definiert: (1) in einer allgemeinen Bedeutung als SYNONYM FÜR (ZWÖLFTON-)REIHE; in einer speziellen als Bezeichnung (2) lediglich der ERSTEN ERSCHEINUNGSFORM EINER ZWÖLFTONREIHE oder (3) aller VIER REIHENFORMEN; außerdem meint Grundgestalt (4) in einer divergierenden Bedeutung bei J. Rufer, für den sie IDENTISCH MIT DER KATEGORIE DES MUSIKALISCHEN EINFALLS ist, die ZUERST IN EINER KOMPOSITION WAHRNEHMBARE FORM DER ZUGRUNDELIEGENDEN ZWÖLFTONREIHE, wobei Grundgestalt in enger KORRELATION ZUM TERMINUS GRUNDREIHE steht.

I. Die ENTSTEHUNG des mus. Terminus Grundgestalt ist NICHT EINDEUTIG DOKUMENTIERBAR. Es ist fraglich, ob der mus. Terminus Grundgestalt, ein für die avancierte Musik zumindest in der ersten Hälfte des 20. Jh. zentrales mus. Begriffswort, in direktem Kontext mit der Zwölftonreihentechnik oder zunächst in anderem Zusammenhang geprägt wurde. Den Ausdruck Grundgestalt in vokabularem Sinne verwenden z. B. E. Hanslick, wenn dieser von der „Melodie, als Grundgestalt musikalischer Schönheit", spricht (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitr. z. Revision d. Ästhetik d. Tonkunst*, Lpz. 1854, 32), oder A. Schering, der sich lediglich im Titel einer seiner Schriften, *Die metrisch-rhythmische Grundgestalt unserer Choralmelodien* (Halle 1924), des Ausdrucks Grundgestalt bedient und damit – wie sich allein aus dem Kontext ergibt – die „Originalmelodien" bzw. die Melodien in ihrer „ursprünglichen Fassung" (3) meint. Ein noch früherer Wortbeleg findet sich im 1845 erschienenen dritten Teil der *Lehre v. d. mus. Kompos.* von A. B. Marx. Marx führt bei der Darstellung verschiedener Variationsformen ein gegebenes Thema, den „Grundgedanken" (58, 77) eines Stücks, „auf seine noch einfachere Grundlage zurück" (59); das Thema in dieser Form, „das eigentliche Grundthema" (ibid.), nennt er in späterem Zusammenhang „die Grundgestalt des Themas" (61, vgl. 77). Der erste Beleg für die terminologische Verwendung von Grundgestalt findet sich in der Besprechung eines tonalen Werkes (vgl. unten II.), allerdings erst relativ spät (1922), was wiederum vermuten läßt, daß der Begriff zumindest in enger Verbindung mit der Zwölftonreihentechnik aufgekommen ist.

Mit dem Ausdruck Grundgestalt ist das kompositorische Gebilde benannt, auf dem eine ganze Kompos. basiert und auf das sich (möglichst) alle in ihr auftretenden Erscheinungen zurückführen lassen. Buchstäblich meint Grundgestalt den einem Stück zugrundeliegenden mus. Gedanken, der (kompositorisch) Gestalt angenommen hat; deshalb wird gelegentlich darauf hingewiesen, daß Grundgestalt in bestimmtem Sinne bei Schönberg eigentlich als Abbreviatur von „Grundgestalt des mus. Gedankens" anzusehen sei (vgl. unten II.).

Während der Ausdruck Grundgestalt zunächst, im privaten Gespräch des Schönbergkreises, vokabular gebraucht wird und, wie Schönbergs Darlegungen zeigen, ebenso in bezug auf Sachverhalte in der Musik generell in metaphorischem Sinne Anwendung findet, erlangt er im Zusammenhang mit der theoretischen Reflexion speziell über die freie Atonalität und die Zwölftonreihentechnik terminologische Bedeutung.

In den verschiedenen Verwendungsweisen von Grundgestalt scheint indes die buchstäbliche Bedeutung durch, weswegen Grundgestalt sehr unterschiedliche kompositorische Gebilde bezeichnen kann, sei es ein Thema oder sonst ein thematisch-motivisches Gebilde oder ein vorkompositorisches Gebilde wie z. B. eine diastematische Struktur, d. h. eine abstrakte, auf Tonhöhenklassen reduzierte Tonfolge, oder die Zwölftonreihe. Daher ist eine eindeutige Differenzierung zwischen zwei divergierenden Verwendungsweisen zuweilen unmöglich, in einigen Fällen vielleicht auch gar nicht intendiert. Bei manchen Bedeutungen von Grundgestalt fällt die Funktion eines Ersatzes für einen anderen (traditionellen) Ausdruck auf, besonders deutlich bei Grundgestalt als Bezeichnung der diastematischen Struktur einer Tonfolge, die als Basis der in der freien Atonalität und der Übergangsphase zur Zwölftonreihentechnik komponierten Werke gilt. Die solchermaßen definierte „Grundgestalt" hat die gleiche grundlegende Bedeutung in der Kompos. wie der anfangs des 20. Jh. obsolet gewordene Themenbegriff und später die

Zwölftonreihe; R. Stephan etwa verweist darauf, daß „als wichtigstes Übergangsglied zwischen Thema und Reihe der von Schönberg geprägte Ausdruck ‚Grundgestalt' anzusehen ist" (in: Beitr. 1972/73 [Webern-Kongreß], Kassel 1973, 184).

•

Exkurs: Die folgende Darstellung der Bedeutungsgeschichte des Terminus Grundgestalt klammert bewußt jenen Begriff der Gestalt aus, der spätestens seit Beginn des 19. Jh. durch J. W. v. Goethe für die Morphologie als Bezeichnung für einen „Komplex des Daseins eines wirklichen Wesens" (Artemis-Gedenkausg. XVII, 13) entscheidende Bedeutung erlangt. Doch soll in diesem Zusammenhang wenigstens die immense Auswirkung der Goetheschen Gedanken auf die mus.-kompositorischen Anschauungen der Komponisten der Wiener Schule erwähnt werden, vor allem auf die Weberns und – in anderer Hinsicht – Hauers, der z. B. bereits in einem seiner frühesten Texte, *Op. 13. Über d. Klangfarbe* (Wien 1918), ausführlich aus Goethes Schriften zur Farbenlehre zitiert. Webern greift oftmals auf Goethes Äußerungen zum Urphänomen im allgemeinen und speziell zum Typus und der Urpflanze als Grundformen der Anatomie bzw. der Botanik zurück, namentlich in seinen Ausführungen zur Zwölftonreihentechnik (vgl. u. a. *Der Weg z. Neuen Musik,* ed. W. Reich, Wien 1960, 42 f., 56 u. 59). Die von Webern selbst zitierte Zeile „Alle Gestalten sind ähnlich, und keine gleichet der anderen" aus der Elegie *Die Metamorphose d. Pflanze* von Goethe (Artemis-Gedenkausg. I, 204) läßt sich geradezu als Ausformulierung eines grundlegenden Prinzips der Zwölftonreihentechnik denken, zumal wenn man sie mit Weberns Ausspruch vergleicht, in diesem Kompositionsverfahren sei „der Zusammenhang vollkommen gewährleistet durch die zugrundeliegende Reihe. Es ist immer Dasselbe, und nur die Erscheinungsformen sind immer andere" (*Der Weg z. Neuen Musik,* loc. cit., 42).
In bezug auf den Ausdruck Gestalt in mus. Kontext sei darauf verwiesen, daß der Ausdruck Gestalt schon seit längerem im Hinblick auf das Motiv verwendet wird, so z. B. von A. B. Marx:

Die Lehre v. d. mus. Kompos. (Lpz. [1837/38] [5]1875): Eine solche Tongestalt, – eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, – um eine größere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein Keim oder Trieb ist, aus dem die größere Tonreihe erwächst, nennen wir Motiv (I. Teil, 32).

In den ersten beiden Auflagen fehlt noch der direkte Bezug von Motiv und Tongestalt. Über das Motiv heißt es:

Solche Formeln, welche den Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes enthalten, wollen wir Motive nennen. Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten ([1]1837, I. Teil, 27).

Allerdings spricht Marx dort von der Tongestalt in allgemeiner Form, d. h. ohne Verbindung zum Motiv:

ibid.: Von jeder möglichen Tongestaltung kann der Wahrheit gemäss nur behauptet werden, dass sie an dieser Stelle, unter diesen Umständen, für diesen Zweck – die rechte sei oder nicht. Hieraus folgt aber, dass das Urtheil nur aus einer Prüfung der Verhältnisse – aus einer Untersuchung: was diese Tongestalt besage oder enthalte, und was der Idee dieses Kunstwerkes gemäss sei, – hervorgehen könne (12).

•

Ungeklärt ist auch, ob das Aufkommen des mus. Terminus Grundgestalt in unmittelbarer Folge zu dem des Gestaltbegriffs der Psychologie zu sehen ist.

Im Anschluß an E. Mach, demzufolge „gleiche Melodien in verschiedener Lage... als Tongebilde von gleicher Tongestalt oder als ähnliche Tongebilde bezeichnet werden" können (*Beitr. z. Analyse d. Empfindungen,* Jena 1886, 128), führt Chr. v. Ehrenfels 1890 den Begriff der Gestalt als Fachausdruck in die Psychologie ein. Nach Ehrenfels setzen sich seelische Ganzheiten zwar aus Teilen (den „Elementen") zusammen, haben darüber hinaus jedoch Eigenschaften, die Ehrenfels „Gestaltqualitäten" nennt:

Über „Gestaltqualitäten" (Vierteljahrsschrift f. wiss. Philosophie XIV, 1890): Unter Gestaltqualitäten verstehen wir solche positive Vorstellungsinhalte, welche an das Vorhandensein von Vorstellungscomplexen im Bewusstsein gebunden sind, die ihrerseits aus von einander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen (262).

Die Gestaltqualitäten exemplifiziert Ehrenfels in seiner Studie u. a. am Paradigma der Melodie. Er geht dabei von der Frage aus, ob das Vorstellungsgebilde Melodie „eine blosse Zusammenfassung von Elementen, oder etwas diesen gegenüber Neues [sei], welches zwar mit jener Zusammenfassung, aber doch unterscheidbar von ihr vorliegt" (250). Die Definition der „‚Tongestalten' oder Melodien" (249) als bloße Summen ihrer einzelnen Töne erweist sich indes als ungenügend, wenn man bedenkt, daß genau dieselben Töne einer bestimmten Melodie, anders geordnet, eine völlig neue Melodie ergeben. Deswegen gelangt Ehrenfels schließlich zu dem Ergebnis:

Es ist also zweifellos, dass die Vorstellung einer Melodie einen Vorstellungscomplex voraussetzt, und zwar eine Summe von einzelnen Tonvorstellungen mit verschiedenen, sich an einander schliessenden zeitlichen Bestimmtheiten (252).

Die Richtigkeit dieser Aussage erweist sich Ehrenfels zufolge am Phänomen der Transposition einer Melodie. Durch eine Transponierung könnten sich zwar die Tonhöhen zum Teil vollkommen ändern, nicht jedoch die Beziehungen der Töne untereinander:

Denn wenn Jemand... eine Melodie in einer anderen als in der ursprünglichen Tonhöhe reproducirt, so reproducirt er gar nicht die Summe der früheren Einzelvorstellungen, sondern einen ganz anderen Complex, welcher nur die Eigenschaft besitzt, dass seine Glieder in analoger Beziehung stehen, wie diejenigen des früher vorgestellten Complexes. Diese Beziehung ist nach unserer Auffassung in einem positiven Vorstellungselement, der Tongestalt, begründet, derart, dass ein und dieselbe Tongestalt immer gleiche Beziehungen zwischen den Elementen ihres Tonsubstrates (den einzelnen Tonvorstellungen) bedingt (261 f.).

Wenngleich der Adler-Schüler E. Kurth dies nicht ausdrücklich ausspricht, so nehmen doch Ehrenfels' Erkenntnisse unübersehbaren Einfluß beispielsweise auf sein erstmals 1917 erschienenes Buch *Grundlagen d. Linearen Kontrapunkts* (Bln [2]1922); dort heißt es über die Melodie:

Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen..., sondern das Moment des Übergangs zwischen den Tönen und über die Töne hinweg... Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie. Das äußert sich schon darin, daß wir auch einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen, der Reihe nach vom Gehör aufgenomme-

nen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, geschlossenen Zusammenhang aufnehmen. Das Wesentliche ist die Verbindung der Töne und die Art dieser in unserem Empfinden vorliegenden Verbindung der Töne ist durch jene Kraft bestimmt, welche die Erscheinung des Melodischen überhaupt gründet (2).

Für eine direkte Einwirkung der Gestaltpsychologie auf Schönbergs kompositorisches Denken, zumal auf sein Verfahren, mit sog. Grundgestalten zu komponieren, und auf seine Zwölftonreihentechnik, lassen sich in Schönbergs Äußerungen zu seinem neuen Kompositionsverfahren keinerlei Anhaltspunkte finden. Dabei besteht zwischen Ehrenfels' Anschauung der Tongestalt und der Anschauung der Zwölftonreihe bzw. Grundgestalt der Zwölftonreihentechnik insofern eine Parallele, als die Zwölftonreihe (zumindest von Schönberg) gleichfalls als unbedingt zusammengehörende Einheit empfunden wird, in der die Beziehung zwischen den einzelnen Tönen, die Intervallverhältnisse, das Kennzeichnende sind. Dies wird insbesondere beim Vergleich mit einer anders geformten Zwölftonreihe deutlich, da die Töne und deren bloße Zahl, die zwölf Tonhöhenklassen, in beiden Zwölftonreihen gleich sind. Erst später weist H. Eimert explizit auf einen Zusammenhang zwischen der Gestaltpsychologie und der Schönbergschen Zwölftonreihentechnik hin:

Lehrbuch d. Zwölftontechnik (Wiesbaden [1950] [7]1973): Im genauen Wortsinn vielmehr ist die Zwölftontheorie eine musikalische Gestalttheorie... Von der kleinsten Einheit alter Ordnung (dem Ton) zur kleinsten Einheit der Zwölftonordnung (der „Reihe") führt der Weg nicht über ein Addieren zusammenhangloser Töne, in diesem Verhältnis vielmehr deutet sich bereits der Ganzheitsprozeß an, auf dem die eigentümliche Stellung der Zwölftontheorie beruht: sie ist weder eine Klang- und Bewegungs-, noch eine Formenlehre, sie hat vielmehr morphologischen Charakter (8 f.).

Hingegen meldet Th. W. Adorno Bedenken gegen eine solche Verbindung an:

Kriterien d. neuen Musik (1957; in *Klangfiguren*): Der Gestaltbegriff der Psychologie... war Schönberg wohl unbekannt (nach: *Mus. Schriften I-III* [Gesammelte Schriften XVI], Ffm. 1978, 214).

In fremdsprachigen Texten taucht nur gelegentlich die dtsch. Bezeichnung Grundgestalt auf, obwohl ebenso selten die engl. Übers. von Grundgestalt mit basic shape begegnet, u. a. bei G. Rochberg (*The Hexachord and its Relation to the 12-Tone Row*, Bryn Mawr, Pa., 1955), D. M. Epstein (*Schoenberg's Grundgestalt and Total Serialism: Their Relevance to Homophonic Analysis*, Diss. Princeton Univ. 1968), R. Smith Brindle (*The New Music. The Avantgarde since 1945*, London, New York und Toronto 1975); zur engl. Übers. von J. Rufers Buch *Die Kompos. mit zwölf Tönen* vgl. ders., [1974] 175. Oftmals dagegen werden andere Bezeichnungen wie z. B. basic cell, basic set oder original form verwendet und somit (bewußt oder unbewußt) die Allusion an das Bestimmungs- und/oder das Grundwort von „Grundgestalt" vermieden – vielleicht auch angesichts der kritischen Äußerungen über die Verwendung des mus. Terminus Grundgestalt (vgl. unten IV. (1) und (2)).

II. Der Ausdruck Grundgestalt läßt sich erstmals 1922 als mus. Terminus nachweisen. In einer allgemeinen Bedeutung bezeichnet Grundgestalt DAS EINER KOMPOSITION ZUGRUNDELIEGENDE GEBILDE. Grundgestalt steht dabei zunächst in VERBINDUNG MIT DEM THEMA oder DEM MOTIV, wie zuweilen nur aus dem Kontext zu erschließen ist. Im Einführungstext zu einer Aufführung der *Passacaglia* für Orch. op. 1 im Juni 1922 wendet A. Webern den Ausdruck Grundgestalt auf die beiden Themen dieses Werkes an. (Das Werk ist im Frühjahr 1908 entstanden, so daß der Komponist einen Sachverhalt in einem tonalen Werk aus immerhin fast 15jähriger Distanz mit der Erfahrung der kurz nach der genannten Kompos. aufkommenden Atonalität und der zum augenblicklichen Zeitpunkt sich in statu nascendi befindenden Zwölftonreihentechnik beschreibt.) Im Anschluß an die Darstellung der beiden durch Notenbeispiele verdeutlichten thematischen Gebilde in den Takten 1-16, des von den Streichern pizzicato vorgetragenen „Hauptthemas" (Takt 1-8) und des die erste Variation umfassenden „Gegenthemas" (Takt 9-16) in der Flöte, resümiert Webern:

Damit sind die beiden Grundgestalten gegeben. Alles was folgt, ist aus ihnen abgeleitet (nach dem Faks. des hs. Ms. in: H. Moldenhauer [in collaboration with R. Moldenhauer], *Anton von Webern. A Chronicle of his Life and Work*, London 1978, 96; vgl. R. Stephan, *Weberns Werke auf Dtsch. Tonkünstlerfesten. Mit zwei wenig beachteten Texten Weberns*, Österreichische Musikzeitschrift XXVII, 1972, 124).

In einem Anfang der 1930er Jahre verfaßten Text Schönbergs korreliert der Begriff Grundgestalt gleichfalls mit dem Begriff des Themas. Dieser Konnex wird jedoch von Schönberg nicht ausdrücklich ausgesprochen, sondern ergibt sich aus dem Kontext:

Der lineare Kontrapunkt (2. 12. 1931): Alles Geschehen in einem Musikstück ist nichts anderes, als ein ewiges Umgestalten einer Grundgestalt. Oder, mit anderen Worten: In einem Musikstück kommt nichts vor, was nicht aus dem Thema hervorgeht, was ihm entspringt, auf es zurückführbar ist – und noch strenger – nichts als das Thema selbst. – Oder: ((Ich sage: ein Musikstück ist ein Bilderbuch, bestehend aus einer Reihe von Gestalten, die, so sehr sie sich voneinander unterscheiden, doch a) stets miteinander zusammenhängen; b) sich darstellen als Veränderungen (im Sinne des Gedankens) einer Grundgestalt – wobei dann die verschiedenen Charaktere und Formen dadurch entstehen, daß die Art der Variation eine andere ist und daß man eine abwickelnde oder eine entwickelnde Methode der Darstellung anwendet)) alle Gestalten, die in einem Musikstück auftreten, sind im „Thema" vorgesehen (vorausgesehen) (nach Original A. Schoenberg Institute; vgl. J. Rufer [1971], 284, und *Von d. Musik z. Theorie. Der Weg Arnold Schönbergs*, Zs. f. Musiktheorie II, 1971, 3).

Indes bezieht Schönberg den Ausdruck Grundgestalt, der spätestens seit 1923 bei ihm zu belegen ist, zunächst nicht auf das oder die Themen einer Kompos., sondern er beläßt ihn in der unbestimmteren Bedeutung des mus. Gebildes, auf das sich alle anderen Erscheinungen in einem Werk zurückführen lassen. Den Ausdruck Grundgestalt sieht Schönberg in enger Korrelation mit dem von ihm ungefähr seit 1910 entwickelten, für sein mus. Denken zentralen Begriff des mus. Gedankens. Für diesen ist das Moment der Relation bestimmend; der mus. Gedanke konstituiert sich – wie jeder Gedanke – durch Zusammenhang:

Probleme d. Harmonie ([1927], in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze z. Musik* [Gesammelte Schriften I], Ffm. 1976): Ein Gedanke in der Musik besteht hauptsächlich in dem Verhältnis von Tönen zueinander (ed. I. Vojtěch, 219).

Der mus. Gedanke bezeichnet bei Schönberg kein kompositorisch eindeutig zu bestimmendes Gebilde. In einer Kompos. tritt er auf ganz unterschiedliche Weise in Erscheinung, ob in Form eines Themas oder Motivs, eines Zusammenklangs oder einer abstrakten Intervallfolge (wie z. B. einer Zwölftonreihe). Dabei erlangt eine bestimmte Ausgestaltung – in Anbetracht ihrer Relevanz für eine Kompos. – die Bedeutung einer Grundgestalt (des mus. Gedankens). Alle anderen in einem Stück erscheinenden Gestalten sind gemäß Schönbergs Vorstellung eines völlig organischen Aufbaues einer Kompos. (namentlich mittels des Prinzips der entwickelnden Variation) und der Gesetze des mus. Zusammenhangs aus dieser einen oder mehreren Grundgestalten abgeleitet, so daß für Schönberg letztendlich das ganze Stück der Gedanke ist:

New Music, Outmoded Music, Style and Idea ([1945], erstmals publ. 1950; in: *Style and Idea. Selected Writings*, London 1975): I myself consider the totality of a piece as the idea: the idea which its creator wanted to present (ed. L. Stein, 122 f.).

Demnach ist für den mus. Gedanken als einer Instanz zur Ermöglichung von Einheit in einer Kompos. seine Darstellung entscheidend; dieses Aufeinanderbezogensein wird prononciert im Titel von Schönbergs fragmentarischer Schrift *Der mus. Gedanke u. d. Logik, Technik u. Kunst seiner Darstellung* von 1934 ausgesprochen.

Die verschiedenen Gestalten in einer Kompos. können aufgrund der zwischen ihnen bestehenden „zusammenhangbildenden Elemente" vom Hörer nachträglich aufeinander bezogen werden, wie aus einem unbetitelten, vom 6. 7. 1925 datierten Text, der zu Schönbergs unpublizierten Schriften über den mus. Gedanken gehört, hervorgeht:

Je primitiver ein musikalischer Gedanke und das Stück, dem er zugrundeliegt, ist, desto mehr überwiegt die Rücksicht auf die Faßlichkeit, desto langsamer ist das Tempo der Darstellung, desto weniger Gestalten und desto weniger weitabliegende Gestalten dürfen hierzu herangezogen werden. Je kunstvoller oder wenigstens komplizierter der Gedanke dagegen ist, desto reicher ist die Zahl der Gestalten, desto weit schweifender ihre Entfernung von den Grundgestalten, desto schneller das Tempo der Aneinanderreihung und desto mehr wird gerechnet mit der Fähigkeit eines Zuhörers, die zusammenhangbildenden Elemente rasch und in ihrer vollen Tragweite zu erfassen (§ 2; nach Original A. Schoenberg Institute).

Die Differenzierung zwischen Grundgestalt(en) und Gestalt(en) kommt in dem zitierten Paragraphen nur indirekt zum Ausdruck. Schönberg legt sie erst in späteren Paragraphen ausführlich dar, in denen er die unterschiedlichen Verfahrensweisen der „Abwicklung" und „Entwicklung" aufzeigt:

Abwicklung ist die dem contrapunktisch-polyphonen Stil gemäße Methode. Denn das Wesen dieses Stils beruht darauf, daß eine Anzahl von Tönen in ein solches gegenseitiges Verhältnis des Nach- und Miteinander gebracht (kontrapunktiert) wird, daß dadurch alle im Laufe des Stückes erscheinenden Gestalten in dieser Grundgestalt bereits enthalten, ausgebildet, vorhanden oder teilweise ihrer Möglichkeit nach bestimmt sind (§ 16);

Entwicklung ist die Methode der Technik der homophonen Kunstmusik seit Haydn. Hiebei werden gleichzeitig mit der Konzeption eines ganzen Tonstückes solche einfache, aber charakteristische Grundgestalten erfunden, welche geeignet sind, durch unterbrochene oder ununterbrochene stufenweise Umbildung (oft auch durch Rückbildungen unterbrochen) die anfangs konzipierte Form in allen ihren Teilen mit Gestalten zu erfüllen (§ 17).

Die Distanz zwischen der oder den Grundgestalten und den aus ihr bzw. ihnen entwickelten Gestalten ist beliebig groß:

Gegensatz und Neubildung sind von der Grundgestalt meist ziemlich fernliegende Formen... Verhältnismäßig nahestehende Formen werden sich leicht und unmittelbar auf die Elemente und Bestandteile der Grundgestalt zurückführen lassen, während die bei beiden vorkommenden entfernteren Bildungen oft mit der Grundgestalt nur mittelbar verwandt sind, so daß man auf dem Umweg über eine oder mehrere Zwischengestalten erst den Zusammenhang erkennen kann (§ 20).

Die Vorstellung von der Grundgestalt als dem mus. Gebilde, das einer Kompos. zugrundeliegt und aus dem alle ihre Gebilde erwachsen, wiederholt Schönberg bestimmter, wenngleich etwas modifiziert in einem vermutlich zwischen 1925-29 verfaßten, bisher gleichfalls unpubl. Text; diese unbetitelte „Studie stellt sich die Aufgabe, die in Werken der Tonkunst herrschenden Formgesetze zu finden". Schönberg erklärt hier die Grundgestalt zur „Keimzelle des Ganzen", wenn er von dem Bestreben spricht,

in jedem geschlossenen Tonstück eine Grundgestalt als Keimzelle des Ganzen herauszufinden, auf die alle auftretenden Gestalten unmittelbar oder mittelbar sich zurückführen lassen (II, § 1; nach Original A. Schoenberg Institute).

Zugleich stellt Schönberg unausgesprochen als neuen Aspekt eine enge Verbindung zwischen Grundgestalt und Motiv her. Der Zusammenhang beider Begriffe läßt sich wiederum (wie zuvor der Konnex von Grundgestalt und Thema bei Schönberg) aus dem Kontext erschließen: War zuerst von einer „Grundgestalt als Keimzelle des Ganzen" die Rede, so gleich anschließend von der „These, daß das Motiv die Keimzelle eines Stückes ist". Dem schließt sich folgende Bemerkung an:

Und es sei hier, vorläufig nur nebenbei, gesagt, daß diese These statt: das Motiv ist die Keimzelle eines Tonstückes, besser so lauten würde: Die Darstellung des durch ein Tonstück ausgedrückten Gedankens (Gefühl etc.) geschieht mit einer Einheitlichkeit, die durch die Rückführbarkeit weit vom Ursprung sich entfernender Gestalten auf eine Grundgestalt an die Tatsache erinnert, daß auch aus einer Keimzelle Sprießendes im Äußern dieser nicht ähnelt und doch aus ihr stammt.

*

Exkurs: Hinsichtlich des engen Konnexes zwischen Grundgestalt und Motiv bei Schönberg ist zu erwähnen, daß Grundgestalt in einem seiner frühen Texte im Ausdruck Grundmotiv quasi einen Vorläufer zu haben scheint:

Warum neue Melodien schwerverständlich sind (10. 10. 1913): Jede Melodie kommt durch Wiederholung eines mehr oder weniger variierten Grundmotivs zustande (nach Br. R. Simms, *New Documents in the Schoenberg-Schenker Polemic*, Perspectives of New Music XVI$_{1}$, 1977/78, 115).

Daß Grundmotiv an dieser Stelle ungefähr dasselbe bedeutet wie später Grundgestalt, erhellt auch eine Gegenüberstellung der beiden zit. Sätze aus Schönbergs zuvor erwähnter Studie. In einer ähnlichen Bedeutung wie Grundgestalt, nämlich als „Keim der Idee", kehrt der Ausdruck Grundmotiv bzw. basic motive in einer späteren Schrift Schönbergs wieder:

Fundamentals of Mus. Compos. ([1937-48], postum publ. [1967] London 1977): The motive generally appears in a characteristic and impressive manner at the beginning of a piece. The features of a motive are intervals and rhythms, combined to produce a memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony. Inasmuch as almost every figure within a piece reveals some relationship to it, the basic motive is often considered the „germ" of the idea (ed. G. Strang with the collaboration of L. Stein, 8).

*

Den Begriff von Grundgestalt im Sinne von Motiv exemplifiziert der Schönberg-Schüler J. Polnauer 1934 an einer bestimmten Kompos. Schönbergs. Das letzte der *Sechs Stücke für Männerchor a cappella* op. 35 sei – wie der Autor eigens betont – „keine Zwölftonkomposition, sondern deutlich tonal" (45). Als Grundgestalt des Stückes erklärt Polnauer einen Teil, genauer den Beginn des „Hauptgedankens":

Schönbergs „Verbundenheit", in: Schönberg-Fs. 1934 (Wien o.J.): Der 18taktige Hauptgedanke der ersten Strophe, im ersten Baß, ist satzartig geformt. Eine „Grundgestalt" von drei Takten wird zunächst wörtlich wiederholt; darauf folgt eine auf vier Takte erweiterte, schon sehr weitgehende Umbildung der Grundgestalt (Takt 7-10) (ibid.; der Grund dafür, warum Polnauer bei der harmonischen Analyse lediglich die Takte 2-3 als Grundgestalt bezeichnet [vgl. 46], ist wohl darin zu suchen, daß der erste Baß im ersten Takt solo singt und die anderen Stimmen erst im zweiten Takt einsetzen).

Die mit „neu gewonnene Form" benannte Umbildung der „Grundgestalt" in den Takten 7-10 werde in den folgenden Takten 11-14 variiert; die Takte 15-18 schließlich brächten „eine höchst interessante ‚Rückbildung' zur Anfangsgestalt" (45); diese Stelle bezeichnet Polnauer später auch als „Rückführung in die Grundgestalt" (46).

Im späteren Schrifttum ist die Definition von Grundgestalt entweder als ein mus. Gebilde allgemein, auf dem alle Erscheinungen in einer Kompos. basieren, oder spezifischer als ein zugrundeliegendes Thema oder Motiv selten anzutreffen:

Art. *Grundgestalt*, in: *The Language of Twentieth Cent. Music. A Dictionary of Terms*, ed. R. Fink und R. Ricci (New York 1975): 1. The phrase, theme or germ idea that is the basis of a musical composition (36; die zweite Definition nennt Grundgestalt als zwölftonreihentechnischen Terminus [vgl. unten IV. (4)]);
J. May, Art. *Grundgestalt*, in: *New GroveD* (London 1980): A term used by Schoenberg to denote the original idea of a work, the melodic, harmonic, rhythmic and other elements of which act as referential shapes from which the whole work (or part thereof) evolves (VII, 761 f.).

Als ein für Schönberg eigentümlicher kompositorischer Begriff benennt Grundgestalt seit Mitte der 1930er Jahre in einer eingeschränkten Definition EINE ZWISCHEN MOTIV UND PHRASE ANGEORDNETE MUSIKALISCHE EINHEIT. Innerhalb der einzelnen Satzglieder reiht Schönberg die „Grundgestalt" damit an derselben Position ein, die er vorher bereits der Gestalt zugewiesen hat. (Eine erst 1922 in der 3. Aufl. seiner *Harmonielehre* hinzugefügte Anm. nennt als kleinste Bestandteile des mus. Satzes „Ton, Tonfolge, Motiv, Gestalt, Phrase, usw." [465, Anm.].) Schönberg verwendet Grundgestalt mit der eingegrenzten Bedeutung namentlich in dem größtenteils im Juni 1934 entstandenen Konvolut *Der mus. Gedanke u. d. Logik, Technik u. Kunst seiner Darstellung* (Teilabdr. bei A. Goehr, *Schoenberg's Gedanke Manuscript*, Journal of the Arnold Schoenberg Institute II, 1977/78, 4-25). In seinem wichtigsten und umfangreichsten Text zu dieser Thematik erläutert Schönberg in knappen, quasi lexikalischen Definitionen die einzelnen Formbegriffe. Das Motiv bezeichnet er als „kleinsten Teil eines Stückes" bzw. als „kleinste musikalische Gestalt":

Motiv ist der jeweils kleinste Teil eines Stückes oder Teilstückes, der trotz Veränderung und Variation, als überall vorkommend erkennbar ist (42; im folgenden ist Schönbergs Paginierung angegeben);
Auf solche Weise erfüllt die kleinste musikalische Gestalt die Gesetze des Zusammenhangs, das Motiv, das größte gemeinschaftliche Maß aller musikalischen Erscheinungen (133; Faks. bei A. Goehr, *op. cit.*, 13).

Die Phrase setzt sich demgegenüber aus mehreren Gestalten oder Motiven zusammen:

Eine Phrase ist (meist auch für den Vortrag [Phrasierung] maßgebend, hier aber lediglich kompositionell betrachtet) die mehr oder weniger verbundene Aneinanderreihung von Gestalten, Motivverwandlungen und Motiven... Schuldefinition: Eine Phrase besteht meist aus mehr als einer Form des grundlegenden Motivs (41).

Zwischen Motiv und Phrase ordnet Schönberg die Grundgestalt ein, die „aus mehr als einer Anführung des Motivs" oder aber „aus einer Motivkette" besteht. Dabei spricht Schönberg auch die schon in seinen früheren Texten zum Ausdruck kommende Differenzierung zwischen Grundgestalt und Gestalt deutlich aus. Das dokumentiert sich allein schon darin, daß sowohl der Grundgestalt als auch der Gestalt ein eigenes Stichwort zugewiesen ist. Den Unterschied zwischen beiden erklärt Schönberg mit der kompositorisch umfassenderen Bedeutung und dem häufigeren Auftreten der Grundgestalt in einem mus. Satzgefüge gegenüber der Gestalt:

Eine Gestalt besteht in der Regel aus mehr als einer Anführung des Motivs, jedoch ohne die „Vortrags"eigentümlichkeiten der Phrase zu benützen... Oft sind es auch verschiedene Formen des Motivs (z.B. Umkehrung oder Vergrößerung oder Verkleinern des Intervalls oder auch beides, rhythmische Erweiterung oder Kontraktion); oft aber besteht sie auch bloß aus einer Motivkette. Jedenfalls wird eine Gestalt charakteristische Eigenschaften haben müssen, um ihren Namen zu rechtfertigen: Ein auffallendes Intervall oder eine Intervallfolge, oder einen auffallenden Rhythmus oder eine Rhythmusfolge. Eine Gestalt muß nicht notwendigerweise mehr als lokale Bedeutung haben (41; vgl. bei A. Goehr, *op. cit.*, 9 und 12);
Grundgestalten sind solche Gestalten, welche (womöglich) im ganzen Stück immer wieder auftreten und auf welche abgeleitete Gestalten zurückführbar sind. (Man hat früher das Motiv so genannt; das ist aber eine sehr oberflächliche Bezeichnung; denn Gestalten und Grundgestalten sind meist aus mehreren Motivformen zusammengesetzt; das Motiv aber ist der jeweils kleinste Teil) (42).

Den Begriff und die Funktion der Grundgestalt bei Schönberg stellt dessen Schüler J. Rufer Anfang der 1970er Jahre in zwei fast gleich betitelten Aufsätzen dar. 1974 ordnet Rufer die „Grundgestalt", wie sie Schönberg explizierte, zwischen dem Motiv als „kleinster musikalischer Form" und dem Thema als „Zusammenfassung mit anderen, aus ihr entwickelten, also meist nur mittelbar mit ihr zusammenhängenden Gestalten" (173) ein. Als Grundgestalt bezeichnet Rufer die dem Motiv gegenüber „nächst größere Form":

Sie [sc. die Grundgestalt] entsteht erst, wenn das oder die Motive in bestimmter Weise verändert und miteinander verbunden werden. Sie umfaßt in der Regel 2-3 Takte und besteht aus der festen Zusammenfassung eines (meist aber mehrerer) Motive mit deren mehr oder weniger variierten Wiederholungen. In ihr sind also mehrere Formen der Motive untrennbar zu einer festen Gestalt verbunden (ibid.).

Der Autor beruft sich bei seinen Ausführungen ausdrücklich auf Schönberg und hebt eigens die Authentizität seiner Aussagen hervor:

Was hier über Motiv, Grundgestalt und Thema gesagt ist, habe ich beim Unterricht Schönbergs mitgeschrieben. Man kann es deshalb wohl als authentisch ansehen ([1974] 174).

Abgesehen von den widersprüchlichen Angaben darüber, in welchem Kontext Schönberg zum ersten Mal den Ausdruck Grundgestalt gebraucht habe (vgl. unten IV. (4)), erstaunt bei Rufer in Anbetracht seines Hinweises darauf, wie vertraut er mit Schönbergs mus. Denken sei, folgende Unstimmigkeit. Rufer setzt Gestalt mit Phrase gleich. Während er letzteren Ausdruck 1974 stillschweigend fallenläßt und Definitionen lediglich für „Motiv, Grundgestalt und Thema" (174) gibt, heißt es 1971 über die zwischen Motiv und Thema eingeordneten kompositorischen Gebilde:

Eine Gestalt oder Phrase besteht aus der festen Zusammenfassung, festen Formung eines oder mehrerer Motive mit ihren (variierten) Wiederholungen. Sie umfaßt in der Regel 2 bis 3 Takte mit nur einem guten d. i. betonten Taktteil (282; zuvor spricht Rufer bereits von den „Formulierungen der Begriffe Motiv, Gestalt (oder Phrase) und Thema" [ibid.]).

Die Ausdrücke Gestalt und Phrase hält Schönberg jedoch schon 1922, wie oben festgestellt, auseinander, und in seiner umfangreichen Schrift zum mus. Gedanken von 1934 akzentuiert er gar in einem gesonderten Abschnitt den „Unterschied zwischen Gestalt und Phrase":

Von Gestalt würde ich (im Zweifelsfall) nur sprechen, wenn es sich um ein charakteristisches Gegliedertes (quasi gegliedert) handelt. Von Phrase (im Zweifelsfall), wenn sie einem Redeteil gleicht, etwa im Anheben und Senken der Stimme etc. (43).

III. Auch in einer eingegrenzteren Bestimmung fungiert Grundgestalt als Bezeichnung für die Keimzelle eines Stückes, also für denjenigen grundlegenden mus. Gedanken, auf den sich alle anderen Gestalten einer Kompos., Themen und Motive, zurückführen lassen. Grundgestalt meint hier allerdings nicht mehr das einer Kompos. zugrundeliegende thematisch-motivische Gebilde selbst, sondern nur noch dessen diastematische Struktur: Berücksichtigung finden in diesem Fall also nur Melodik und Harmonik, da von der unbedingten Gleichberechtigung der horizontalen und vertikalen Dimension auszugehen ist, nicht jedoch die zeitliche Dimension; das rhythmische Element dient vielmehr als Variationsmöglichkeit, die nebenbei in der Zwölftonreihentechnik beibehalten, ja sogar noch in verstärktem Maße benützt wird. Diese Einengung des Begriffs auf ein melodisches Motiv, genauer die diastematische Struktur einer Tonfolge hängt zweifellos mit Schönbergs „offizieller" Bekanntgabe seiner Zwölftonreihentechnik im Februar 1923 zusammen. Denn die eingeschränkte Bedeutung von Grundgestalt läßt sich erstmals 1924 in E. Steins in der Schönberg-Fs. erschienenem Aufsatz nachweisen, der bekanntlich auf das Protokoll jenes Treffens zurückgeht, bei dem Schönberg seinen Schülern und Freunden sein neues Kompositionsverfahren erläuterte.

In seiner Studie beruft sich Stein beim Gebrauch des Ausdrucks Grundgestalt ausdrücklich auf Schönberg:

Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Für die Form bleibt das Bedeutsamste die Einführung einer Tonfolge, einer Grundgestalt, wie sie Schönberg nennt, als Träger eines Stückes (291).

•

Exkurs: Ob Schönberg während jener Übergangsphase von der freien Atonalität zur Zwölftonreihentechnik sich des Ausdrucks Grundgestalt als Bezeichnung einer auf Tonhöhenklassen reduzierten Tonfolge bediente, läßt sich zumindest anhand seiner eigenen Schriften nicht verifizieren. In seinem Vortrag zur Zwölftonreihentechnik von 1941 z. B. spricht Schönberg indessen mit Blick auf seine *Suite* für Klavier op. 25 sehr neutral von „drei Viertongruppen":

Compos. with Twelve Tones ([1941], erstmals publ. 1950; in: *Style and Idea. Selected Writings*, London 1975): The second justification [für die in der *Gavotte* vorkommenden Abweichungen von der strikten Reihenfolge der Töne, wie sie durch die Zwölftonreihe gegeben sei] is provided by the subdivision of the BS [d. i. basic set] into three groups of four tones. No change occurs within any one of these groups; otherwise, they are treated like independent small sets (ed. L. Stein, 234).

•

(1) (a) Die Einführung des Terminus Grundgestalt als Bezeichnung für Tonfolgen in nicht-zwölftonreihentechnischen Werken geschieht zunächst im Hinblick auf die bloße Darstellung der Kompositionsprinzipien von Schönberg, Webern und Berg in der freien Atonalität und in der Übergangsphase zur Zwölftonreihentechnik. Wie Stein ausführt, habe die Auflösung der Tonalität ein Bedürfnis nach neuen formbildenden Prinzipien hervorgerufen. Schönberg lege dabei den Akzent auf die motivische Arbeit:

Neue Formprinzipien, loc. cit.: Formale Geschlossenheit werden in erster Linie durch die motivische Arbeit erzielt. Nur ist jetzt weniger das rhythmische als das melodische Motiv von Bedeutung (289).

Da die chromatische Skala selbst, für die Stein mehrmals synonym den Ausdruck Zwölftonreihe gebraucht, allerdings nicht formbildend wirken könne, müsse sie „differenziert werden" (290), indem aus ihr bestimmte Tonfolgen gebildet werden:

Diese Tonfolgen werden meist etwas ähnliches sein wie melodische Motive. Auch deren formbildende Kraft beruht in der Beschränkung auf eine Auswahl und auf eine bestimmte Reihenfolge von Tönen (ibid.).

Eine solche Tonfolge nennt Stein „melodisches Motiv" und – im Anschluß an Schönberg – „Grundgestalt". Sie liegt der betreffenden Kompos. zugrunde: Als „Träger eines Stückes" (291), als dessen „Gesetz" (293) erscheint die Tonfolge „fortwährend und überall" (ibid.) in einer Kompos. Die mit Grundgestalt benannte Tonfolge zeichnet sich durch folgende Eigenschaften aus. Erstens ist die „Grundgestalt" strikt vom traditionellen Themenbegriff abzugrenzen, während ihre Beziehung zum Motiv sich als ambivalent erweist: Zwar spricht Stein von der Grundgestalt des öfteren als einem „melodischen Motiv" (vgl. 290f.); dennoch ist sie kein kleinster Bestandteil in dem Sinne, wie Schönberg das Motiv definiert (vgl. oben II.), da sie sich nicht zuletzt aufgrund ihrer relativen Unbestimmtheit auf ganz verschiedene Art und Weise variieren läßt und aus ihr selbst noch andere, rhythmische und melodische, Motive abgeleitet werden können:

Sie [sc. die Grundgestalt] ist nicht das Thema, sondern nur das Material für ein solches. Recht eigentlich, der ursprünglichen Bedeutung des Wortes entsprechend, kann man sie als Motiv bezeichnen. Denn sie ist der Bewegungsantrieb für alles melodische und harmonische Geschehen. Nur ist zu beachten, daß sie keine bestimmte rhythmische, sondern nur eine bestimmte melodische Gestalt hat – weshalb sie im vorstehenden als melodisches Motiv bezeichnet wurde – und daß sie kein kleinster Bestandteil ist, sondern selbst noch weitere Motive, rhythmische und melodische, absetzen kann. Auch sind ihre Möglichkeiten der Variation zahlreicher und vielfältiger als sonst bei einem solchen (293).

Zweitens bezieht sich der Terminus Grundgestalt nur auf die diastematische Struktur einer unrhythmisierten Tonfolge. Das allein Kennzeichnende einer bestimmten „Grundgestalt" sind demnach die Intervallverhältnisse zwischen den einzelnen Tönen; deren Anordnung steht in jedem einzelnen Stück unveränderlich fest:

Die Grundgestalt besteht aus mehreren Tönen, deren melodische Struktur, d.h. deren Intervallverhältnisse für das ganze Stück bindend sind. Der Rhythmus aber ist frei (291).

Grundgestalt bezeichnet demnach eine von der Zahl der Töne her nicht näher bestimmte Tonfolge, in der Tonwiederholungen allerdings „im allgemeinen selten" (291) sind. Über die Anzahl der Töne in einer „Grundgestalt" heißt es am Schluß des Aufsatzes in der Zusammenfassung eindeutig:

Die Grundgestalt enthält genau alle zwölf Töne oder weniger oder mehr (302).

Die Töne können sich, zumal wenn es sich um alle zwölf der chromatischen Skala handelt, dabei auf mehrere als Grundgestalten bezeichnete Tonfolgen verteilen. Zu deren Zahl in einer Kompos. gibt das abschließende Resümee ebenso unmißverständlich Auskunft:

Das Stück hat eine oder mehrere Grundgestalten (ibid.).

Im letzteren Fall sollen sich die Tonfolgen „gewissermaßen komplementär – wie es Schönberg nennt – zu einander verhalten" (293), d.h. so, daß die Töne der verschiedenen „Grundgestalten" zusammengenommen die zwölf Töne der chromatischen Skala umfassen.

Stein wendet drittens den Terminus Grundgestalt aufgrund der „von Schönberg als eines der wichtigsten Prinzipien des polyphonen Stils" aufgestellten These, daß der „musikalische Gedanke... nicht nur in der Horizontalen ausgedrückt, sondern auch gleichzeitig in der Vertikalen" (292) erscheint, sowohl auf horizontale als auch vertikale Bildungen an.

Viertens kann die als Grundgestalt bezeichnete Tonfolge in drei anderen Formen erscheinen, ohne daß sich ihre Struktur ändert:

Ferner aber spielen einige typische Umbildungen des melodischen Motivs, welche seine Physiognomie zwar stark verändern, aber seine Struktur aufrecht erhalten, eine grundlegende Rolle: die Umkehrung, der Krebs und die Umkehrung des Krebses... Damit sind schon vier Formen der Grundgestalt gewonnen (291).

Stein, der den Ausdruck Grundgestalt einzig und allein in dieser Studie verwendet, später hingegen nicht mehr, ihn möglicherweise bewußt vermeidet, exemplifiziert in seinem Aufsatz nach allgemeinen Betrachtungen Schönbergs Kompositionsprinzip, das sich solcher mit Grundgestalt benannten Tonfolgen bedient, an dessen Werken aus der Übergangsphase von der freien Atonalität zur Zwölftonreihentechnik. Dabei kommt der Autor zunächst auf frühere Werke Schönbergs zu sprechen, in denen „manche der neuen formbildenden Mittel, welche er [Schönberg] in seinen jüngsten [Werken] konsequent durchgeführt hat, schon weitgehendst vorgebildet" (294) seien. Eine typische „Grundgestalt" erkennt Stein z.B. in der diastematischen Struktur e-g-es, auf der das mit *Nacht* betitelte 8. Stück aus dem *Pierrot lunaire* op. 21 einzig und allein basiert:

Eine aus der Zwölftonreihe gewonnene Grundgestalt finden wir in der Passacaglia des „Pierrot Lunaire" („Nacht"). Das aus den drei Tönen e-g-es bestehende Hauptmotiv ist der Träger des ganzen Stückes... Die anderen Motive sind also als Kontrapunkt zum Hauptthema von diesem bedingt, so daß die Grundgestalt in allem Geschehen wirksam bleibt (ibid.).

In Schönbergs op. 23-25 schließlich seien „die neuen Formprinzipien im Sinne eines strengen Stiles für die Komposition mit zwölf Tönen durchgeführt" (ibid.):

Manche, die zuletzt komponierten Sätze, enthalten keinen Ton, der nicht organisch einer Grundgestalt angehörte (295).

Nach dieser pauschalen Aussage benennt Stein nur noch wenige Tonfolgen ausdrücklich mit Grundgestalt, so z.B. das „Fugenthema" in op. 23/3 (vgl. 296) und die drei Sechstonfolgen in op. 23/4 (vgl. 297); über den *Walzer* op. 23/5 heißt es:

Seine Grundgestalt besteht aus den zwölf Tönen der vollständigen Reihe in festgesetzter Ordnung (297).

Den Terminus Grundgestalt als Bezeichnung einer diastematischen Struktur einer Tonfolge übernehmen die meisten Autoren. Allenfalls werden in der Folgezeit bestimmte Aspekte stärker hervorgehoben, so z.B. der Materialcharakter der „Grundgestalt".

Mit ausdrücklichem Verweis auf Steins oben zitierten Passus, das von ihm als Grundgestalt bezeichnete kompositorische Gebilde sei „nicht das Thema, sondern nur das Material für ein solches", ergänzt Z. Lissa:

Gesch. Vorform d. Zwölftontechnik (AMl VII, 1935): Die Grundgestalt darf aber nicht... als Thema aufgefaßt werden. Das Thema eines Stückes hat immer seine besondere rhythmische Struktur, ist motivisch ausgebaut und besitzt seinen spezifischen, durch ihn selbst zum Ausdruck kommenden harmonischen Inhalt. Dies alles ist dem Wesen der Grundgestalt fern. Sie ist nichts mehr als geformtes, organisiertes Tonmaterial des Stückes (17, Anm. 1).

Verschiedentlich tritt bei neueren Definitionen der Aspekt einer Folge von Intervallen in den Vordergrund:

Th. Mann, *Doktor Faustus* (Stockholm 1947): Das ist ganz aus einer Grundgestalt, einer vielfach variablen Intervallreihe, den fünf Tönen h-e-a-e-es abgeleitet (297 f.; bekanntlich beruhen die musiktheoretischen Passagen, hier dem Protagonisten A. Leverkühn in den Mund gelegt, auf Äußerungen Th. W. Adornos);
E. L. Waeltner (in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, hg. von H. H. Eggebrecht [Veröff. d. Walcker-Stiftung V], Stuttgart 1974): Wenn wir frühere Werke von Schönberg ansehen, dann finden wir immer Intervallmotive, bestimmte intervallische Kombinationen, die das Werk veranlassen, am Anfang exponiert werden, und dann bindend sind und bleiben in allen Möglichkeiten, Varianten usw... Diese Intervallmotive sind „Grundgestalten" (78).

Waeltner wendet den Terminus Grundgestalt nicht – wie Stein – auf ein melodisches Motiv an, das durch Tonhöhenklassen benennbar ist und dessen Intervalle genau festgelegt werden können; vielmehr versteht er am Beispiel des ersten der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von Schönberg unter Grundgestalt ein Intervallgefüge, das sich dadurch auszeichnet, daß in ihm die Intervallverhältnisse gerade nicht eindeutig festlegbar sind. Seiner Meinung nach lassen sich die zu Beginn gespielten Tonfolgen in Celli und Holzbläsern (vgl. unten III. (1) (b)) auf ein einziges Motiv zurückführen, das allein als Aufeinanderfolge eines kleineren und größeren Intervalls bestimmbar sei:

Neuere Musik, Terminologie u. Analyse-Sprache. Reflexionen z. „Exposition" v. Schönbergs op. 16,1 (in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, loc. cit.): Dieses Motiv besteht als intervallische Gestalt aus einem kleineren Schritt, dem ein größerer Schritt folgt... Dieses Intervall-Motiv hat für das ganze erste Orchesterstück eine solch grundlegende Bedeutung, daß man es als den Ausgangspunkt, als die Grundgestalt des Stückes betrachten muß, aus der heraus sich alles weitere entwickelt (131);
Die Grundgestalt zeigte sich als: „kleinerer Schritt – größerer Schritt", und zwar in dieser Offenheit, weil genau festgelegte Intervallik für die „Identität" der Gestalt nicht unbedingt vorauszusetzen ist (135).

Diese Bestimmung von Grundgestalt dürfte sich an Adorno anlehnen, der den Begriff der Gestalt von dem des Themas und dem des Charakters trennen möchte, mit denen er gleichwohl verbunden ist. Adorno zufolge müssen die Intervallverhältnisse in einer mus. Gestalt nicht unbedingt festgelegt sein:

Kriterien d. neuen Musik (1957; in *Klangfiguren*, loc. cit.): Während er [sc. der Begriff der Gestalt] in den des Themas sowohl wie den des eigentlichen Charakters hinüberspielt, wäre er doch zugleich von beiden abzuheben... Darum sind im Thema meist nicht bloß die rhythmischen, sondern auch die Intervallverhältnisse festgelegt. Demgegenüber ist der Begriff der musikalischen Gestalt weiter. Von Gestalten ist Eindeutigkeit nicht gefordert: es genügt ein Identitätsmoment, an dem sie überhaupt sich wiedererkennen lassen. Ihr besonderer motivischer Inhalt, vollends die Intervalle müssen keineswegs fixiert sein (211).

Gelegentlich wird der Terminus Grundgestalt in der dargestellten Bedeutung als Bezeichnung der diastematischen Struktur einer Tonfolge, die der betreffenden Kompos. zugrundeliegt, auf Melodie- bzw. Skalenmodelle übertragen, die in der nahöstlichen Musik Maqāmāt, in der indischen Ragas und in der javanischen Musik Patet heißen:

P. Gradenwitz, *Orientalische Zwölfton-Parallelen* (Stimmen II, 1949): Ein „Maqam" oder „Raga" besteht aus einer Grundgestalt, die einziges Material des folgenden Stükkes ist und ihm als Ton„art", Thema und emotioneller Hintergrund dient. Die Grundgestalt besteht aus einer Reihe von Tönen, deren Aufeinanderfolge durch charakteristische Intervalle gekennzeichnet ist: häufig kommen keine Tonwiederholungen innerhalb des Grundmotivs vor; gewisse Töne werden in bestimmten Reihen vermieden (462);
K. H. Wörner, *Musik d. Gegenwart. Gesch. d. neuen Musik* (Mainz 1949): Das Streben nach Symmetrie ist ein charakteristisches Zeichen der europäischen musikalischen Form, während der gregorianische Choral (und alle ältere Musik des vorderen Orients) aus einer Kette von kleinen individuellen, aber feststehenden Gliedern aufgebaut ist, die mosaikartig unaufhörlich in immer neu kombinierten Zusammenstellungen wiederholt werden. Diese „Grundgestalten" heißen in der persisch-arabischen Musik Maquam, in der indischen Raga, in der javanischen Patet (75).

(b) Für den Terminus Grundgestalt als Bezeichnung der diastematischen Struktur einer Tonfolge ist der Aspekt der LEGITIMATION noch entscheidender. Man wollte mittels der Kategorie Grundgestalt die gesamte kompositorische Entwicklung von der Tonalität über die Atonalität bis zur Zwölftonreihentechnik nachträglich theoretisch legitimieren. In diesem Zusammenhang wurde aufgezeigt, daß für die Entstehung der Zwölftonreihentechnik dem Komponieren mit solchen Tonfolgen oder – wie es C. Floros (*Kompositionstechnische Probleme d. atonalen Musik*, Kgr.-Ber. Kassel 1962) nennt – der „Arbeit mit Grundgestalten" (259) größere Bedeutung zukommt als der Notwendigkeit, daß alle zwölf Töne der chromatischen Skala erscheinen. Diese Tatsache spricht Schönberg selbst aus:

Die Priorität (10./11. 9. 1932; unpubl.): Der größte Schritt [zur Komposition mit zwölf Tönen] war nicht der zu 12 Tönen, sondern die Erfindung der zahllosen Mittel: aus einer Grundgestalt Themen und alles übrige Material zu erschaffen (nach Original A. Schoenberg Institute).

Den Wunsch nach Legitimation kann man ansatzweise in Steins Aufsatz von 1924 beobachten; dort wendet der Autor den Begriff Grundgestalt auf Tonfolgen in Schönbergs Werken nicht allein aus der Übergangsphase zur Zwölftonreihentechnik, sondern auch in früheren atonalen Kompos. an. Deutlicher tritt diese Intention jedoch bei anderen Autoren zum Vorschein. Stellvertretend und zugleich als besonders prägnantes Beispiel sei Th. W. Adornos früher Aufsatz von 1927 über Schönbergs 1909 komponierte *Fünf Orchesterstücke* op. 16 genannt, der eine wichtige

Station in der Begriffsgeschichte markiert. Obgleich Adorno die „Technik der Grundgestalten" (38) lediglich am ersten Stück, also an einer einzigen Kompos. Schönbergs aus der Frühzeit der freien Atonalität exemplifiziert, ist doch das Anliegen offensichtlich, die generelle Gültigkeit dieses Kompositionsprinzips für atonale Kompos. nachzuweisen. Wenn der Bezeichnungsgehalt von Grundgestalt sich nicht ganz klar bestimmen läßt, so liegt das daran, daß Adorno damit sowohl (wie Webern und Schönberg [vgl. oben I.]) ein thematisches Gebilde als auch (wie Stein) das diesem zugrundeliegende, bloße melodische Tonmaterial meint. Adorno bezeichnet die Themen, die er ebenfalls „Hauptcharaktere" (39) nennt, als „Grundgestalten" oder „Regeln", also diejenigen (thematischen) Gebilde, auf denen die Kompos. basiert:

Orchesterstücke op. 16 (Pult u. Taktstock IV, 1927): Diese Themen jedoch sind... die Regeln der Stücke. Sie sind „Grundgestalten" bereits in einem ähnlichen Sinn wie das Material in der „Komposition mit zwölf Tönen", nur daß diese Gestalten nicht aus Zwölftonreihen, sondern frei gebildet sind (38).

Adorno sieht in den beiden von ihm als Hauptcharaktere bezeichneten thematisch-motivischen Gebilden „keineswegs das letzte und unableitbare Material des Stückes" (39).

Für Adorno sind einerseits die Themen oder Hauptcharaktere „Grundgestalten". Andererseits benennt er später mit demselben Wort auch die aus ihnen abgeleiteten Motive e-f-a und d-cis-g:

Man bedarf keines besonderen konstruktiven Scharfblickes, um bei der Analyse der Exposition [des ersten Stückes] dessen inne zu werden, daß die jähe Fülle der Charaktere, die die Exposition bezeichnet, aus einem Minimum an Material, aus ganz wenigen Grundgestalten, abgeleitet ist (41).

Aus dem Text geht indes nicht eindeutig hervor, ob Adorno unter Grundgestalt rhythmisch ausgeprägte, explizite als „Gestalten" bezeichnete Motive und unter (Dreiton-)Reihen diastematische Strukturen versteht, oder ob er beide Begriffe als Synonyme ansieht und demnach mit Grundgestalt lediglich unrhythmisierte Tonfolgen bezeichnet. Auch das spätere Fazit, in dem von „melodischen Grundgestalten" die Rede ist, bietet keine völlige Klärung:

Damit ist aufgewiesen, daß Schönberg... auch bereits mit Reihen operierte; jedenfalls in dem Sinn, daß die beiden Grundgestalten, zusammengefaßt, sich zu einer Sechstonreihe ergänzen, die die harmonische Regel des Ganzen ist (ibid.).

Für die zweite Vermutung, daß Adorno Grundgestalten auf die beiden diastematischen Strukturen e-f-a und d-cis-g bezieht, spricht zweierlei: zum einen die Tatsache, daß für Adorno bei den aus den Hauptcharakteren abgeleiteten Motiven gerade nicht Tonhöhen und Rhythmik entscheidend sind, sondern nur die Intervallverhältnisse; zum anderen ein Passus aus einem späteren Vortrag Adornos, in dem er sich stellenweise eng an den früheren Aufsatz anlehnt (mit zum Teil wörtlichen Übernahmen). Auch hier erscheint der Begriff Grundgestalt ambivalent, da er einerseits die Themen in op. 16 bezeichnet:

Zur Vorgesch. d. Reihenkomposition (1958; in *Klangfiguren*, loc. cit.): In einigen [Stücken] sind sie [sc. die Themen] Grundgestalten schlechtweg, nur nicht mit Rücksicht auf die Vollständigkeit der zwölf Töne, sondern frei erfunden (78).

Andererseits benennt Grundgestalt eindeutig – zumal der Ausdruck (Dreiton-)Reihe nicht auftaucht – die beiden diastematischen Strukturen e-f-a und d-cis-g:

ibid.: Melodisch herrschen die beiden Motive e-f-a – das Hauptmotiv – und d-cis-g – der Anfang des ersten Kontrapunkts – vor. Nach Terzen geordnet und gleichzeitig ertönend, ergäben diese beiden Grundgestalten zusammen den sechstönigen Akkord d-f-a-cis-e-g, tatsächlich die harmonische Grundlage des ganzen Stücks (79).

In der Folgezeit wird die Verwendung von Grundgestalt auf Tonfolgen ausgedehnt, auf denen Schönbergs Werke aus den Jahren 1907–09 basieren, die sehr genau den Übergang von der Tonalität zur freien Atonalität bei ihm dokumentieren. In diesem Zusammenhang ist namentlich ein Bericht E. Schmids über seine Zeit als Kompositionsschüler Schönbergs 1930 in Berlin zu erwähnen; er erinnere sich an Untersuchungen zu Schönbergs 1906 komponierter *Kammersymphonie* op. 9, wobei von „einer Art Grundgestalt" die Rede gewesen sei, aus der sich alle Themen des Stückes entwickelten – ohne dies allerdings näher auszuführen:

Ein Jahr bei Arnold Schönberg in Berlin (Melos XLI, 1974): In Erinnerung bleiben mir Untersuchungen an der I. Kammersinfonie, wobei vor allem auf die musikalisch-logische Entwicklung von Themen aus einer Art Grundgestalt hingewiesen wurde (192).

Des weiteren seien noch Arbeiten von C. Floros (*op. cit.*, 260) zu op. 17 und von J. Maegaard (*Studien z. Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972, passim) genannt, der mehrere Werke Schönbergs aus dieser Zeit untersucht.

(2) Der Terminus Grundgestalt wird auch auf Tongruppen innerhalb der Zwölftonreihe angewendet. Die mit Grundgestalt bezeichnete diastematische Struktur ist dabei nur mit einem Ausschnitt, nicht jedoch mit der ganzen Zwölftonreihe identisch, wie es bei der unten referierten Bedeutung des Terminus der Fall ist (vgl. unten IV. (1)). Bereits 1924 bemerkt Stein, daß im Kompositionsprozeß von Schönbergs *Suite* für Klavier op. 25 nicht dem Denken in der vollständigen Zwölftonreihe das Primat zukommt, sondern dem Komponieren mit den drei Viertonfolgen (vgl. Schönbergs Aussage oben nach III.); diese bezeichnet er als die eigentlichen Grundgestalten der Kompos.:

op. cit.: Alle [Sätze] beruhen auf denselben drei Grundgestalten aus vier Tönen, die zusammen die Zwölftonreihe ergeben [worunter der Autor hier wie auch weiter unten wohl die chromatische Skala versteht]: e-f-g-des, ges-es-as-d und h-c-a-b. Von ihnen wird die Umkehrung gebildet: b-a-g-des, as-ces-ges-c, es-d-f-e und die beiden Krebse... Außerdem erscheinen die Grundgestalten und ihre Umbildungen noch in einer Quasi-Dominantform auf der verminderten Quint (der Mitte der Zwölftonreihe). Andere Transpositionen gibt es hier nicht. Aus den somit vorhandenen 24 Formen besteht alles, was in den sechs Sätzen an melodischen und harmonischen Ereignissen vorkommt... Die drei Grundgestalten erscheinen fast immer als Gruppe, so zwar, daß sie einander zur Zwölftonreihe ergänzen (301).

Auch andere Autoren nennen in diesem Sinne die Viertongruppen Grundgestalten; hinsichtlich des Ausdrucks stützen sie sich dabei manchmal explizit auf dessen Verwendung in Steins Aufsatz:

K. Westphal, *Die moderne Musik* ([Aus Natur u. Geisteswelt Bd. 1007] Lpz. 1928): Der tonale Rahmen... ist aus drei sogenannten Grundgestalten zusammengefügt. Jede dieser Grundgestalten besteht aus vier Tönen; da keiner von ihnen verdoppelt ist, umschließen die drei Grundgestalten das gesamte Material der zwölf Töne... (71);
M. Graf, *Gesch. u. Geist d. modernen Musik* ([Sammlung „Die Univ." XL] Stuttgart u. Wien 1953): Alle sechs Sätze beruhen auf denselben drei Grundgestalten aus vier Tönen, welche zusammen die Zwölftonreihe bilden (190).

R. Stephan konstatiert einen Wandel im Kompositionsprozeß von op. 25. Schönberg habe zunächst, während der Kompos. des *Präludiums* und des Beginns des *Intermezzos* vom 24. bis 29. 7. 1921, mit Viertongruppen gearbeitet:

Über Schönbergs Arbeitsweise (in: *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974): [Schönberg hat] die Konsequenzen aus der Konstellation der drei viertönigen Gruppen (oder „Grundgestalten", wie Schönberg damals sagte), nämlich die der Ableitung einer Zwölftonreihe und ihrer verschiedenen Erscheinungsformen... noch nicht gesehen (120).

Dies sei erst nach 1½jähriger Pause geschehen, bei der Wiederaufnahme der Arbeit am *Intermezzo* (am 19. 2. 1923) und der Kompos. der übrigen Sätze der *Suite* innerhalb weniger Tage.
K. Westphal wendet den Ausdruck Grundgestalt auch auf den je sechstönigen – wie Schönberg es nennt – Vorder- und Nachsatz der Zwölftonreihe aus dem *Quintett* op. 26 an; diese von Schönberg bevorzugte Unterteilung der Zwölftonreihe ist nebenbei im Fall seines op. 26 infolge der fast gleich gebauten Hälften besonders evident:

Arnold Schönbergs Weg z. Zwölftöne-Musik. Zugleich ein Beitr. z. Entwicklungsgesch. d. modernen Musik (Mk XXI, 1929): Hier sind die zwölf Töne auf zwei Grundgestalten verteilt, deren jede sechs Töne umfaßt. Sie heißen: es, g, a, h, cis, c und b, d, e, fis, as, f (498).

Der nationalsozialistischen Anschauungen tief verhaftete W. Trienes scheint, wenn keine ungenaue Formulierung vorliegt, den in Schönbergs op. 25 anzutreffenden Tatbestand gar auf die gesamte Zwölftonreihentechnik zu verallgemeinern; nach ihm gliedert sich jede Zwölftonreihe in einzelne Tongruppen, die er Grundgestalten nennt:

Musik in Gefahr... ([Von dtsch. Musik LIII/LIV] Regensburg 1940): An Stelle der Tonarten treten drei „Grundgestalten" von je 4 verschiedenen Tönen, die in den beiden anderen Grundgestalten nicht vorkommen, zusammen daher 12 verschiedene Töne ergeben (31).

IV. Als Terminus der Zwölftonreihentechnik hebt sich der Ausdruck Grundgestalt erst allmählich von dem mit der oben unter III. dargelegten Bedeutung ab. Als Gründe, warum 1924 zwischen den beiden Verwendungsweisen von Grundgestalt zunächst kaum differenziert wird, lassen sich neben dem, daß Grundgestalt beidemal das einer Kompos. zugrundeliegende kompositorische Gebilde benennt, zumindest zwei weitere anführen. Zum einen steht das Komponieren mit kurzen melodischen Motiven in den ersten reinen Zwölftonstücken seitens der Komponisten und der Theoretiker im Vordergrund (vgl. oben III.). Zum anderen ist auf den für Schönbergs Kompositionsverfahren programmatischen Aufsatz *Neue Formprinzipien* von E. Stein (1924) hinzuweisen: der Autor bezeichnet mit Grundgestalt unterschiedslos sowohl die kurzen Tonfolgen, wie sie für die meisten Stücke aus op. 23 und 24 von Schönberg charakteristisch sind, als auch die unbedingt alle zwölf Tonhöhenklassen umfassenden Tonfolgen, die für die strenge Zwölftonreihentechnik die notwendige Voraussetzung darstellen. Steins Ausführungen legen geradezu die Vermutung nahe, daß der Ausdruck Grundgestalt entsprechend seinem Wortsinn von Anfang an doppelsinnig verwendet wird. In zwölftonreihentechnischem Kontext selbst wird Grundgestalt unterschiedlich definiert.

(1) In Texten zu Schönbergs Kompositionsverfahren wird oftmals die Zwölftonreihe mit Grundgestalt bezeichnet, so daß Grundgestalt in einer allgemeinen Bedeutung als Synonym für (Zwölfton-)Reihe steht. Die synonyme Verwendung beider Termini besagt, daß die Zwölftonreihe in einer Zwölftonkomposition als deren „Grundgestalt" (im buchstäblichen Sinn) angesehen wird.
Schon in Steins Aufsatz läßt sich keine strikte Trennung zwischen den beiden Begriffen Grundgestalt und Reihe von zwölf Tönen bzw. Reihe (als Bezeichnungsfragment) feststellen; der Begriff Zwölftonreihe hingegen scheint immer die chromatische Skala zu bezeichnen. So spricht Stein in bezug auf die Zwölftonreihe im *Walzer* op. 23/5 von „Grundgestalt", während das *Sonett* in op. 24 auf einer „Reihe von zwölf Tönen" beruhe:

op. cit.: Seine Grundgestalt [des *Walzers*] besteht aus den zwölf Tönen der vollständigen Reihe in festgesetzter Ordnung (297);
Er [sc. der vierte Satz aus op. 24] beruht auf einer Reihe von zwölf Tönen – ähnlich wie der Walzer aus den Klavierstükken (299).

Die Gleichsetzung von Grundgestalt und (Zwölfton-)Reihe ist auch in einer Studie F. Greissles zu beobachten, in der er Schönbergs *Quintett* op. 26 untersucht, also das Werk, von dem an nach Meinung J. Maegaards bei Schönberg erst der „grundsätzlich kodifizierte streng dodekaphone Satz" vorliegt (*Studien z. Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Kopenhagen 1972, II, 506). Dementsprechend verwendet Greissle den Ausdruck Grundgestalt nur in zwölftonreihentechnischem Kontext, allerdings ambivalent, denn Grundgestalt fungiert gleichermaßen als Synonym für Zwölftonreihe wie als Bezeichnung der ersten Erscheinungsform einer Zwölftonreihe (vgl. unten IV. (2)). Eindeutig in der erstgenannten Bedeutung erscheint der Ausdruck an folgender Stelle, in der die Ausdrücke Grundform, Reihe und Grundgestalt als Äquivalente zu gelten haben:

Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts v. Arnold Schönberg (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Wie man eine diatonische Tonleiter als Auslese von sieben Tönen ansehen kann, deren charakteristisches Verhältnis zueinander sie befähigt

die Basis aller musikalischen Ereignisse abzugeben, so wird die chromatische Skala durch Aufstellung einer Grundform, die für ein ganzes Stück eine bestimmte Aufeinanderfolge der zwölf Töne festsetzt, als Konstruktionsprinzip verwendbar. Daß in dieser Reihe jeder Ton vorkommt, aber jeder nur einmal, bewirkt, daß keiner ein Übergewicht hat. Aus dieser Grundgestalt werden alle Themen gebildet (63 f.).

Greissle unterscheidet auch im weiteren Verlauf terminologisch nicht zwischen Grundgestalt und Reihe, wenn er z. B. die 48 möglichen Erscheinungsformen der Zwölftonreihe – der Autor spricht hier ungenau von einer „beliebig großen Anzahl" – ausdrücklich Reihen nennt, die aus einer Grundgestalt entwickelt werden:

Durch Benutzung von drei anderen, aus der Grundgestalt ableitbaren Reihen... [d. i. Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung] erhält man die Möglichkeit, auch von anderen Tönen aus dieselben Verhältnisse, wenn auch in anderer Richtung oder umgekehrter Reihenfolge, anzuwenden... Außerdem werden... auch hier in größeren Werken Transpositionen der Reihe eingeführt. So erhält man aus einer Reihe eine beliebig große Anzahl weiterer, deren logischer Zusammenhang mit der Grundgestalt dadurch gewährleistet ist (65).

Zumindest in den ersten Jahren seit der Entwicklung der Zwölftonreihentechnik scheint der Ausdruck Grundgestalt bevorzugt anstelle der Bezeichnung (Zwölfton-)Reihe gebraucht zu werden. Ein prägnantes Beispiel dafür bieten die frühen Schriften von Schönberg, der erste Ende der 1920er Jahre die Termini Zwölftonreihe und Reihe verwendet. In seinem unbetitelten Ms. vom 12. 11. 1925, das sich mit der „Frage der Tonalität" befaßt (unpubl.), heißt es:

Bei dieser [Komposition mit zwölf Tönen] ist das Verhältnis der 12 Töne ein für alle Male für einen ganzen Satz, ja für ein ganzes Stück festgelegt und es können niemals andere Verhältnisse auftreten als die durch die Grundgestalt gegebenen (nach Original A. Schoenberg Institute).

Warum sich Schönberg zunächst ausschließlich des Ausdrucks Grundgestalt bedient, dürfte darin liegen, daß er allein vom Wort her die grundlegende Stellung der Zwölftonreihe in der Zwölftonkomposition unterstreichen will: für ihn ist die Zwölftonreihe die „Grundgestalt" des Stückes, wie er es mehrmals ähnlich im Blick auf das Thema bzw. Motiv als Grundgestalt eines Werkes formuliert (vgl. oben II.). Schönberg weist in einem etwa zur selben Zeit konzipierten Text ausdrücklich auf die Analogie zwischen dem Grundton in der tonalen Musik und der Zwölftonreihe („Grundgestalt") in der Zwölftonreihentechnik hin; beide hätten durch ihre entsprechende Position in einer Kompos. dieselbe Funktion zu erfüllen: als „gemeinsames Zentrum" für alle darauf zu beziehenden „Ereignisse", „Gestalten" oder „Erscheinungen" in einem Werk, wodurch der Zusammenhang in einer Kompos., die „Einheitlichkeit der Konstruktion" gewährleistet ist und wodurch dieselbe „Logik" in einem tonalen Stück und einer Zwölftonkomposition herrscht:

Vorbemerkungen zu op. 27 und 28 (ca. 1925; unpubl.): Beruhte die Einheitlichkeit der Konstruktion früher auf der Beziehbarkeit aller Ereignisse auf ein gemeinsames Zentrum, den Grundton, von dem alle Ereignisse abstammen, so ist diese Einheitlichkeit hier [d. i. in der Zwölftonreihentechnik] dadurch erreicht, daß der Ablauf der Töne ausschließlich nach einer von vornherein erfundenen und zweckgemäß durchdachten Reihenfolge vor sich geht. Diese bildet (ähnlich wie sonst das Motiv, das hier aus ihr entspringt) die Grundgestalt, welche gewisse ausbildungsfähige Eigenschaften besitzt und den Charakter und die technischen Erfordernisse des aus ihr entstehenden Stückes, seiner einzelnen Gestalten und deren Verwandlungen berücksichtigen muß. Sie besteht aus den zwölf Tönen der chromatischen Skala und setzt diese in ein während der Dauer des betreffenden Stückes unbedingt geltendes und unveränderliches Verhältnis zu einander. Sofern es also möglich ist, die zwölf Töne in ein logisches Verhältnis zu einander zu bringen (ein solches Verhältnis, zumindest, ist als logisch allgemein anerkannt: die chromatische Skala), so herrscht somit diese selbe Logik während des ganzen Stückes, da nur Erscheinungen auftreten, die auf diese Anordnung rückführbar sind; ähnlich wie in der früheren Technik, wo alle noch so entfernten Akkorde und Tonarten nur wegen ihrer Rückbeziehbarkeit auf den Grundton anwendbar waren (nach Original A. Schoenberg Institute).

Auch in einer späteren Schrift verwendet Schönberg zur Bezeichnung der Zwölftonreihe den Ausdruck Grundgestalt. Dort geht es ihm um den Nachweis, daß er im Blick auf die Zwölftonreihentechnik kaum, falls überhaupt, von J. M. Hauer angeregt worden ist; dies könne man zumal dann nicht in Frage stellen, wenn er sein Kompositionsverfahren anders benennen würde:

Die Priorität (10./11. 9. 1932; unpubl.): Das würde klar werden, wenn ich meine Methode nennen würde: Komposition mit einer aus zwölf verschiedenen Tönen bestehenden Grundgestalt. Das ist sie in Wirklichkeit (nach Original A. Schoenberg Institute).

Schönberg wollte mit seiner, bei ihm nur dieses einzige Mal anzutreffenden Formulierung wohl nicht zuletzt unterstreichen, daß es – wie bereits angesprochen – aufgrund der von ihm angewendeten Kompos. mit Grundgestalten, ob diese nun aus zwölf oder weniger oder mehr Tönen bestehen, in seinem kompositorischen Schaffen eine kontinuierliche Entwicklung gebe, Hauer hingegen ein Kompositionsprinzip mit solchen Tonfolgen nicht kenne. Auch in späteren engl. Texten Schönbergs nach 1934 begegnet manchmal der dtsch. Ausdruck Grundgestalt. Eine handschriftliche Marginalie im Typoskript seines erstmals 1941 gehaltenen Vortrags *Compos. with Twelve Tones* lautet:

I have called the „Grundgestalt" in English a set and „basic set" (nach Original A. Schoenberg Institute).

Grundgestalt ist ebenfalls in einem 1949 verfaßten Aufsatz zu finden:

My Evolution (postum publ. 1952; in *Style and Idea. Selected Writings*, London 1975): The method of composing with twelve tones substitutes for the order produced by permanent reference to tonal centres an order according to which, every unit of a piece being a derivative of the tonal relations in a basic set of twelve tones, the „Grundgestalt" is coherent because of this permanent reference to the basic set. Reference to this set offers also the justification of dissonant sounds (ed. L. Stein, 91; wenn Rufer sagt, Schönberg habe „bei den zwei Wiederholungen im engl. Text ‚basic set', also Grundreihe, verwendet", dann übersieht er, daß beim dritten Mal ausdrücklich „set" steht [1974], 175).

Ein Vergleich der engl. Version mit der dtsch., von Schönberg „selbst stammenden Übersetzung" (J.

Rufer [1974], 175) dieses Aufsatzes offenbart die synonyme Verwendung von Grundgestalt und set bzw. basic set:

Rückblick (erstmals publ. 1949; in *Stil u. Gedanke. Aufsätze z. Musik* [Gesammelte Schriften I], Ffm. 1976): Die Methode der Komposition mit zwölf Tönen substituiert die Ordnung, welche durch die beständige Rückbeziehung auf ein tonartliches Zentrum geleistet wird, durch eine andere Ordnung, derzufolge jedes in sich geschlossene Teilstück sich als ein Derivat der Tonbeziehungen in einer zwölftönigen „Grundgestalt" in faßlichem Zusammenhang mit allen anderen Teilstücken befindet, weil es sich ununterbrochen auf diese selbe Grundgestalt rückbezieht. Rückbeziehung auf diese Grundgestalt gewährleistet auch die Berechtigung der dissonanten Klänge (ed. I. Vojtěch, 407).

Die Textstelle in der engl. Fassung zeigt aber auch, daß Schönberg selbst in jenen Jahren noch an dem Ausdruck Grundgestalt festhielt, wohl in Ermangelung eines engl. Äquivalents, wovon J. Rufer, der die beiden Textpassagen miteinander vergleicht, überzeugt ist:

Die auffallende Verwendung des deutschen Wortes [Grundgestalt] in einem englischen Text läßt nach meiner festen Überzeugung nur die Deutung zu, daß Schönberg im Englischen kein entsprechendes Äquivalent für das deutsche „Gestalt" fand ([1974] 175).

In englischsprachigen Texten gilt der dtsch. Ausdruck Grundgestalt gelegentlich als Entsprechung der engl. Übers. von (Zwölfton-)Reihe:

W. Reich, Art. *Twelve note music*, in: *GroveD*, London [4]1945, Suppl.-Bd.: a series of 12 different notes, the so-called G r u n d g e s t a l t (637);
HarvardD, Cambridge, Mass., 1944, Art. *Twelve-tone technique*: tone-row or series (G.[erman] Grundgestalt) (776).

Den Ausdruck Grundgestalt als Bezeichnung der Zwölftonreihe findet man auch bei anderen Autoren:

H. H. Stuckenschmidt, *Hanns Eisler* (Musikblätter d. Anbruch X, 1928): Durch konstante Beziehungen der zwölf Töne untereinander wird die Grundgestalt statuiert, die... die Abwicklung der ganzen Form bestimmt (165);
RiemannL, bearb. von A. Einstein, Bln [11]1929, Art. *Schönberg*: Sie [sc. die Zwölftontechnik] beruht auf der Aufstellung einer bestimmten, in jedem Werk anderen Ordnung der chromatischen zwölf Töne, die dann für das ganze Werk als sog. „Grundgestalt" durchgeführt wird (1643);
A. Webern in einem Vortrag (10. 4. 1933; in: *Der Weg z. Neuen Musik* [Wien 1960]): Aus der Grundgestalt, dem Ablauf der zwölf Töne, können Abarten [d. i. Reihenformen] gebildet werden (ed. W. Reich, 43);
Z. Lissa, *Gesch. Vorform d. Zwölftontechnik* (AMl VII, 1935): Eine spezielle und ständige Ordnung der Komponenten der Zwölftonskala, die sog. G r u n d g e s t a l t wird hier zur Grundlage der Konstruktion (16).

*

Exkurs: Angesichts der zahlreichen Belege für den Terminus Grundgestalt als Bezeichnung der Zwölftonreihe in den 1920er Jahren (vgl. auch unten IV. (2)) ist R. Stephans Ansicht, daß sich „der Begriff der Grundgestalt in den dreißiger Jahren bei Krenek und anderen Autoren" durchgesetzt habe (in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, loc. cit., 79), nicht ganz zutreffend. Nebenbei verwendet E. Krenek in seinen Vorlesungen von 1936 gerade nicht den Ausdruck Grundgestalt, sondern spricht hinsichtlich der ersten Reihenform von der „Grundform der Reihe" oder „Grundreihe" (*Über neue Musik. Sechs Vorlesungen z. Einführung in d. theoretischen Grundlagen*, Wien 1937, 55).

*

In seiner Rezension von J. Rufers Buch *Die Komposition mit zwölf Tönen* betont E. Krenek, daß die Verwendung von Grundgestalt als Synonym für (Zwölfton-)Reihe „üblich" sei, indem er zwischen der gewöhnlichen Bedeutung des Ausdrucks und der bei Rufer (vgl. unten IV. (4)) unterscheidet:

Authentisch, doch liberal. Zu einem Buch über Zwölftonkomposition (Österreichische Musikzeitschrift VIII, 1953): Er [Rufer] verwendet den Ausdruck „Grundgestalt" anders als es unseres Wissens in der bisherigen Zwölftonliteratur üblich war, indem er darunter nicht eigentlich die Zwölftonreihe versteht (12).

Der synonyme Gebrauch beider Ausdrücke kommt z. B. prononciert in folgenden Passagen zum Vorschein:

Th. W. Adorno, *Philosophie d. neuen Musik* ([1949] Ffm. 1975): Sie [sc. die Zwölftondisposition] verlangt, daß jedes Stück, sei es der einzelne Satz, sei es auch ein ganzes mehrsätziges Werk, aus einer „Grundgestalt" oder „Reihe" abgeleitet werde (63);
K. H. Wörner, *Musik d. Gegenwart. Gesch. d. neuen Musik* (Mainz 1949): Vor Beginn einer Komposition wählt sich der Musiker die „Reihe" oder „G r u n d g e s t a l t" (74);
H. H. Stuckenschmidt, *Musik d. 20. Jh.* (München 1969): Jedes... Werk beruht auf einer Reihe oder Grundgestalt (93).

An der oftmals in der Literatur anzutreffenden Gleichsetzung der Termini Grundgestalt und (Zwölfton-)Reihe wird Kritik geübt, oder man plädiert für einen völligen Verzicht auf den Ausdruck Grundgestalt in zwölftonreihentechnischem Kontext. Von C. Dahlhaus z. B. stammt das in einem Diskussionsbeitrag geäußerte strenge Verdikt:

(in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, loc. cit.): Grundgestalt im Sinne der Terminologie der Dodekaphonie ist ein konventioneller, schlecht geprägter, aber eingewurzelter, darum nicht ausrottbarer Terminus, nichts sonst (80).

Auf die Inkongruenz von Grundgestalt und Zwölftonreihe macht bereits W. Krüger aufmerksam. Er bezieht sich auf die von H. Eimert in seinem erstmals 1950 erschienenen *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (erweitert [2]1952, Wiesbaden [7]1973) vertretene These, daß „die Zwölftontheorie eine musikalische Gestalttheorie" sei mit der Zwölftonreihe, dem „Zwölftongebilde" (8), als „kleinster Einheit der Zwölftonordnung" (9), die zugleich eine „komplexe Einheit" (8) darstelle. Eimert zufolge ist die Zwölftonreihe die „fertige ‚Gestalt'" (9); später bezeichnet er sie hingegen als das „rhythmuslose Schema einer melodischen Zwölftonbildung" (33): „sie ist noch keine musikalische Form und stellt nichts dar als das vorgegebene Material" (34). Gegen diese zuletzt zitierten Ausführungen Eimerts wendet sich Krüger; er gibt zu bedenken, daß „‚Material' das Gegenteil von Gestalt, Form, nämlich das noch Ungeformte, rein Stoffliche" sei, und fährt dann fort:

Zwölftonmusik u. Gegenwart (Musica V, 1951): Abgesehen davon, daß die Reihe, alias Grundgestalt, gerade die noch n i c h t rhythmisierte Zwölftonfolge darstellt, wird auch durch die nachträgliche Rhythmisierung keine Gestalthaftigkeit erreicht (504).

An der Gleichsetzung der beiden Begriffe Grundgestalt und (Zwölfton-)Reihe nehmen auch andere Autoren Anstoß:

C. Dahlhaus, *Arnold Schönberg. Variationen f. Orch., op. 31* ([Meisterwerke d. Musik VII], München 1968): Der Ausdruck „Grundgestalt", der es nahelegt, die anderen Formen als „Ableitungen" aufzufassen, verdeckt den Sachverhalt, daß eine Reihe ein Abstraktum ist. Sie darf nicht der Grundgestalt gleichgesetzt werden (6);
H. H. Eggebrecht in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, loc. cit.: Die abstrahierte Zwölftonreihe ist keine „Grundgestalt": in der Abstraktion hat sie weder eine „Gestalt" noch den Rang eines „Grundes" (im Sinne von Ausgangspunkt)... Das Hochspielen des Begriffs „Grundgestalt" im Sinne der abstrakten Reihe erscheint mir als Indiz für ein Denken, das sich auszeichnet durch die Herrschaft des Abstrakten über das musikalisch Konkrete und das seit 1950 an Boden gewann (79 f.; dieses Urteil mag auf H. Eimert zielen, der in seinem *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* ausdrücklich auf Chr. v. Ehrenfels verweist [vgl. 9] und den zweiten, praktischen Teil seines Buches prononciert mit „Die Zwölftongestalt" [33] überschreibt).

Auch J. M. Hauer bezeichnet 1925 mit dem Ausdruck Grundgestalt das seinem Zwölftonkompositionsverfahren zugrundeliegende kompositorische Gebilde. In seinen beiden theoretischen Schriften gebraucht er Grundgestalt in einem vokabularen und damit an die Verwendung bei Schönberg erinnernden Sinn, wenn er den Ausdruck dem Begriff des „melischen Grundgedankens" als dem „Ausgangspunkt meiner Formen" gleichsetzt:

Vom Melos z. Pauke. Eine Einführung in d. Zwölftonmusik (Wien o. J. [1925]; die Schrift trägt das Schlußdatum „Wien, im Juli 1925" [22]): Ein melischer Grundgedanke, eine melische Grundgestalt war und ist immer der Ausgangspunkt meiner Formen. Melischer Grundgedanke, melische Grundgestalt ist aber wohlgemerkt nicht zu verwechseln mit Thema oder Leitmotiv. Am ehesten könnte man noch sagen: Ausgangsmelodie, aber auch das ist nicht richtig, denn vom melischen Grundgedanken gehen die Melodien erst aus, aber auch die Harmonien und das Polyphone (11).

Bei Hauer korreliert der Ausdruck Grundgestalt mit dem für sein kompositorisches Denken entscheidenden Begriff der Trope. Seine allgemein gehaltenen Ausführungen erläutert er an einem konkreten Beispiel, seiner *Romantischen Fantasie* für Orch. op. 37:

Am besten, ich zeige es an einem einzelnen Beispiel... Damals [sc. im Frühjahr 1925 in Traunstein] dachte ich mir: Wenn ich jetzt die richtige melische Grundgestalt, die geeignete „Trope" fände, dann wäre das Aufbauen einer romantischen Fantasie für Orchester (ohne Programm!) eine Sache des rein musikalischen Handwerks (ibid.).

Auch in der zweiten Schrift gebraucht Hauer die beiden Ausdrücke Grundgedanke und Grundgestalt synonym:

Zwölftontechnik. Die Lehre v. d. Tropen (Wien 1926; die Schrift trägt das Schlußdatum „Wien, im Oktober 1925" [23]): Er [sc. der obstinate Kontrapunkt] geht unmittelbar von dem melischen Grundgedanken, von der melischen Grundgestalt aus (18).

Angesichts dieser Passagen bleibt die von M. Lichtenfeld vorgenommene Unterscheidung zwischen Grundgedanken und Grundgestalt unverständlich:

Schönberg u. Hauer (Melos XXXII, 1961): Hauer nannte diese [einer Kompos. zugrundegelegte] Anordnung [der zwölf Töne] Konstellation oder Grundgestalt; beides bezeichnete bei ihm zunächst gleichermaßen simultanes wie sukzessives Arrangement der zwölf Töne. Schönberg übernahm von Hauer den Terminus Grundgestalt, verstand darunter jedoch nur mehr die Abfolge der zwölf Töne. Dafür wiederum hatte Hauer die Bezeichnung „melischer Grundgedanke" gewählt (118).

Die darin enthaltene Behauptung Lichtenfelds, Schönberg habe den Begriff Grundgestalt von Hauer übernommen (vgl. *Unters. z. Theorie d. Zwölftontechnik bei Josef Matthias Hauer* [Kölner Beitr. z. Musikforschung XXIX], Regensburg 1964, 64), ist in Anbetracht der eindeutigen chronologischen Aufeinanderfolge unhaltbar: Steins Aufsatz *Neue Formprinzipien* erschien 1924, während Hauer seine Schriften ein Jahr später verfaßte (vgl. zu diesen Daten auch oben sowie unten IV. (2)). Die Ansicht, Schönberg habe den Ausdruck Grundgestalt von Hauer entliehen, wird zuvor bereits von R. S. Hill vertreten:

Schoenberg's Tone-Rows and the Tonal System of the Future (MQ XXII, 1936): Schoenberg's first term for the phenomenon [d. i. Zwölftonreihe], „Grundgestalt", was borrowed from Hauer (22; darauf geht Schönberg in seiner Replik *„Schoenberg's Tone-Rows"* [*Style and Idea* ..., loc. cit., 213–214] zu Hills Aufsatz leider nicht ein).

Ist bei Hauer der Ausdruck melischer Grundgedanke schon in *Zwölftontechnik* häufiger als Grundgestalt zu finden, so bedient sich der Komponist später ausschließlich des erstgenannten Ausdrucks. 1926 erwähnt er in *Säen und Ernten* sein „Opus 35 (Sieben Variationen über einen melischen Grundgedanken)" (nach: W. Szmolyan, *Josef Matthias Hauer. Eine Studie* [Österreichische Komponisten d. XX. Jh. VI], Wien 1965, 39); und in dem 1927 publ. Aufsatz *Meine 7. Suite f. Orch.* spricht er ebenfalls ausschließlich vom „melischen Grundgedanken" (Pult u. Taktstock IV, 1927, 66).

(2) Neben seiner Verwendung als Synonym für Zwölftonreihe erscheint der Terminus Grundgestalt in zwölftonreihentechnischem Kontext auch als Bezeichnung der ERSTEN ERSCHEINUNGSFORM EINER ZWÖLFTONREIHE. In diesem Fall fungiert Grundgestalt als Bezeichnungsfragment der ausführlichen Formulierungen „Grundgestalt der Zwölftonreihe" oder „Zwölftonreihengrundgestalt". Als erste Erscheinungsform ist die Grundgestalt zumeist sowohl als (zeitlich) erste in einer Kompos. erscheinende Reihenform zu verstehen wie auch als die im Kompositionsprozeß zuerst aufgezeichnete, „zugrundegelegte" Reihenform, aus der in einem ersten Arbeitsgang die drei anderen Erscheinungsformen mittels Spiegelung „abgeleitet" werden. Eine eindeutige Unterscheidung zwischen den beiden Bedeutungen von Grundgestalt ist in vielen Texten nicht anzutreffen, teilweise vermutlich auch nicht intendiert. Daß zwischen der Zwölftonreihe als solcher und der ersten Reihenform von vier verschiedenen oft nicht differenziert wird, liegt primär wohl in dem Sachverhalt begründet, daß die einer Kompos. zugrundeliegende Zwölftonreihe (als „Grundgestalt" der Kompos.) und deren erste Erscheinungsform (als „Grundgestalt" der Zwölftonreihe) identisch sind. Ambivalent wird der Terminus Grundgestalt von F. Greissle in seiner Studie über Schönbergs op. 26 gebraucht; denn der Autor bezeichnet mit dem auf die Zwölftonreihentechnik bezogenen Ausdruck sowohl die (Zwölfton-)Reihe an sich als auch – vor allem in den

Notenbeispielen – die Originalform der Zwölftonreihe (vgl. *op. cit.*, 64 und 67). Beide Bedeutungen des Ausdrucks treten aber auch z. B. in folgenden Schriften gleichzeitig zutage:

Th. W. Adorno, *Philosophie d. neuen Musik*, loc. cit.: aus einer „Grundgestalt" oder „Reihe" abgeleitet (63), bzw.: Jeder Reiheneinsatz ist „die" Reihe so gut wie der vorhergehende...; selbst welche Gestalt als „Grundgestalt" gilt, ist zufällig (96);
K. H. Wörner, *Neue Musik in d. Entscheidung* (Mainz [1954] [2]1956): die „Reihe" oder „Grundgestalt" (221), bzw.: Grundgestalt der Reihe (222).

Ausschließlich als Bezeichnung der Originalform der Zwölftonreihe verwendet A. Berg in einem Brief den Begriff Grundgestalt; er bezieht ihn allerdings nicht auf die Zwölftonreihe selbst, sondern auf das Thema des ersten Satzes seines *Kammerkonzerts*:

Offener Brief an A. Schönberg (9. 2. 1925; Pult u. Taktstock II, 1925): So gleich im ersten Satz, die sechsmalige Wiederkehr desselben Grundgedankens. Dieser, als dreiteiliges Variationsthema..., wird... zum erstenmal variiert, wiederholt (1. Reprise). Variation 2 bringt die Melodietöne des „Themas" in der Umkehrung [recte: Krebs]; Variation 3 im Krebs [recte: Umkehrung]; Variation 4 in der Umkehrung des Krebses..., während die letzte Variation wieder zur Grundgestalt des Themas zurückkehrt (nach: W. Reich, *Alban Berg. Leben u. Werk*, Zürich 1963, 136; Berg verwechselt irrtümlicherweise Umkehrung und Krebs, was er in der später folgenden „Tabellarischen Übersicht" richtigstellt [vgl. 138]; dort heißt es auch über die beiden ersten Abschn.: „Thema [und] Var. I in der Grundgestalt" [138]).

Prägnant schreibt W. Reich in seiner 1930 mit Zustimmung des Komponisten verfaßten Analyse der Konzertarie *Der Wein* von A. Berg:

Sämtliche musikalischen Ereignisse des Werkes sind aus einer Zwölftonreihe abgeleitet, deren Grundgestalt lautet: H-A-Gis-Fis-E-Es-C-G-F-Des-D-B (nach: W. Reich, *op. cit.*, 146).

Auch bei Schönberg ist Grundgestalt, überwiegend als Synonym für Zwölftonreihe verwendet, oftmals wohl in seiner Doppeldeutigkeit zu interpretieren; deswegen muß z. B. R. Stephan einräumen, es sei unmöglich gewesen, „den Sprachgebrauch Schönbergs selbst eindeutig bestimmen zu können" (69). Zumindest an einer Stelle jedoch, in den Notizen zum Zwölftonkompositionsvortrag von 1934, scheint Grundgestalt bloß die Originalform der Zwölftonreihe zu meinen. Rückblickend auf seinen Sprachgebrauch im Dtsch. erklärt Schönberg in der engl. Textfassung:

In German I have called it: „Reihe" that means: row, or line, or succession, or rank and „Grundgestalt" that means basing-configuration (nach: Cl. Spies, *„Vortrag/12TK/Princeton"*, Perspectives of New Music XIII,, 1974/75, 93).

Schönbergs Aussage läßt sich schwerlich verifizieren, da er sich des Ausdrucks Grundgestalt wenig bedient und bekanntlich bis 1934 in Analysen die Originalform einer Zwölftonreihe meist mit „Thema", „Thema-Form" oder – insbesondere in Reihentabellen – mit dem Symbol „T" kennzeichnet.
Auf einem Skizzenblatt zum selben Vortrag sind die beiden Ausdrücke Reihe und Gestalt in folgender Weise untereinander aufgelistet:

Die Reihe
Grundgestalt
und ihre Umkehrungen
(nach Original A. Schoenberg Institute; vgl. bei Cl. Spies, *op. cit.*, 114; mit Umkehrungen meint Schönberg hier natürlich die Spiegelformen der Grundgestalt).

In der Literatur gibt es verschiedentlich auch Belege für das Kompositum „Reihengrundgestalt", z. B. bei W. Kolneder (*Anton Webern. Genesis u. Metamorphose eines Stils* [Österreichische Komponisten d. XX. Jh. XIX], Wien 1974, 75) und R. Brinkmann (im *Kritischen Ber.* zu Arnold Schönberg, *Werke f. Klavier zu zwei Händen* [Sämtliche Werke, II, B, 4], Mainz und Wien 1975, 75).
Gelegentlich wird – im Widerspruch zu der zit. Äußerung E. Kreneks in seiner Rezension eines Buches von Rufer (vgl. oben IV. (1)) – darauf hingewiesen, daß die Verwendung von Grundgestalt als Bezeichnung der Originalform einer Zwölftonreihe die übliche und normale sei:

R. Stephan, Art. *Zwölftontechnik*, in: *RiemannL*, 12. Aufl., *Sachteil*, Mainz 1967: der Name Grundgestalt für eine Erscheinungsform der Reihe bezeichnet keine Vorzugsstellung, sondern meist einfach die zuerst auftretende Gestalt (1085);
C. Dahlhaus in: *Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh.*, loc. cit.: Der gewöhnliche Gebrauch ist die Gleichsetzung von Grundgestalt und Grundform der Reihe, so daß die Grundgestalt nichts anderes als die zeitlich erste Form ist, in der eine Reihe exponiert wird (77)... Grundgestalt im normalen Sprachgebrauch ist die erste, in einem Stück vorkommende Form der Reihe (80).

Der Terminus Grundgestalt stößt allerdings auch in dieser Bedeutung auf Kritik. Zum einen seien – so wird argumentiert – (analog zu den zwölf Tönen) die vier Erscheinungsformen der Zwölftonreihe, ja sogar alle 48 Reihengestalten „grundsätzlich gleichberechtigt" (R. Stephan, Art. *Zwölftontechnik*, loc. cit.), während der Ausdruck Grundgestalt eine Hervorhebung bedeute; zum anderen identifiziere man dadurch die Zwölftonreihe, die in Wirklichkeit ein Abstraktum sei, mit dem mit ganz anderen Kategorien behafteten Ausdruck Grundgestalt:

C. Dahlhaus, *Form* (1966): Sie [sc. die Zwölftonreihe] besteht in nichts anderem als den Beziehungen, durch die eine Grundgestalt, eine Umkehrung, ein Krebs und eine Krebsumkehrung miteinander verbunden sind. Der Name „Grundgestalt" ist irreführend; denn die erste Gestalt, in der eine Reihe erscheint, hat keinen Vorrang vor den späteren. Der Name legt es nahe, Grundgestalt und Reihe gleichzusetzen, also das Repräsentierende mit dem Repräsentierten zu verwechseln. Die Grundgestalt ist aber nur eine Ausprägung der Reihe neben anderen; die Reihe selbst, ist abstrakt (nach: *Schönberg u. andere. Gesammelte Aufsätze z. Neuen Musik*, Mainz 1978, 350f.).

•

Exkurs: Dieses Unbehagen am Ausdruck war Anlaß zu einer Vielzahl synonymer Bezeichnungen, weshalb schon E. Krenek ausdrücklich für eine einheitliche Bezeichnungsweise plädierte: „in allen Sprachen" solle die Abkürzung „,O' für Originalreihe... allgemein akzeptiert und gebraucht werden" (*Die Zwölftonmusik als Lehre*, Melos XVIII, 1951, 143). In der Tat existieren viele Alternativen (mit ihren entsprechenden fremdsprachigen Übers.) für Grundgestalt: Anfangs-, Ausgangs-, Grund-, Haupt-, Original-, Primär-, Ur- als wichtigste und häufiger vorkommende Bestim-

mungswörter in Determinativkomposita mit den Grundwörtern -form, -gestalt oder -reihe.

*

Wie beliebt der Terminus Grundgestalt als Bezeichnung der ersten Erscheinungsform der Zwölftonreihe ist und welch raschen Eingang er in die Analysesprache gefunden hat, bezeugt die Tatsache, daß 1927, also nur zwei Jahre, nachdem Grundgestalt in dieser Bedeutung überhaupt terminologisch greifbar wird, der Ausdruck schon auf den gleichen Sachverhalt in einem tonalen Werk übertragen wird, d. h. auf eine Tonfolge in ihrer Originalform (in Abgrenzung zu ihrer Umkehrung etc.). In seiner Analyse von Beethovens *Großer Fuge* op. 133 schließt H. Scherchen die Beschreibung der B-dur-Einleitung des II. Teils (T. 233 ff.), wo am Ende ab T. 272 das – wie er es nennt – „Urmotiv" in genau derselben Gestalt wie in der *Ouvertura* (T. 2 ff.) ertönt, allerdings um einen Halbton nach oben transponiert, mit dem Satz:

Beethovens Große Fuge op. 133 (1927): und so sicher wirkt dieses Willenswort hier, daß seinem Rufe das Urmotiv selbst in der Grundgestalt Folge leistet (nach: *Zur mus. Analyse*, hg. von G. Schuhmacher, Darmstadt 1974, 176).

Auch andere Autoren bedienen sich in ihren Analysen tonaler oder atonaler Kompos. des Ausdrucks Grundgestalt in diesem Sinne, z. B. E. Ratz (*Einführung in d. mus. Formenlehre*, [1951] Wien ²1968) und C. Dahlhaus (*Ausdrucksprinzip u. Orchesterpolyphonie in Schönbergs „Erwartung"* [1974], in: *Schönberg u. andere ...*, loc. cit., 193).

(3) In der Lit. findet man Grundgestalt manchmal auch als Bezeichnung aller VIER REIHENFORMEN. Die Annahme einer Gleichberechtigung der vier Reihenformen, weswegen man von vier Grundgestalten der Zwölftonreihe als den untransponierten Formen im Unterschied zu ihren je elf Transpositionen sprechen können dürfte ein wichtiger Grund für diese Bedeutung von Grundgestalt sein, die sich bereits 1924 belegen läßt. E. Stein schreibt über den nicht streng tonreihentechnischen Variationensatz aus Schönbergs *Serenade* op. 24:

Neue Formprinzipien, loc. cit.: Schließlich leiten nochmals alle vier vollständigen Grundgestalten, die beiden Krebse als Klarinettenläufe, die beiden geraden Formen [sc. Grundform und Umkehrung] als Spiccatofiguren, in die Coda über (299).

Über eben diese Stelle heißt es bei H. Kirchmeyer ähnlich:

Zur Frühgesch. d. Zwölftontechnik: Arnold Schönbergs Serenade op. 24 (o. J.), in: Beiheft zur Wergo-Schallplatte WER 60002: Noch einmal lassen sich die vier Grundgestalten unverkürzt ausheben, wobei die Klarinettenmelodien sich an die Spiegelformen [sc. Krebsformen] halten, ehe die fünfte Variation in die Coda übergeht (13).

In einer Rezension von Schönbergs *Vier Stücken für gemischten Chor* op. 27 äußert sich Adorno über das Thema des ersten Stückes:

Arnold Schönberg. Chöre op. 27 u. op. 28 (Musikblätter d. Anbruch X, 1928): Das Thema des Kanons ist aus einer Zwölftonreihe gebildet und besteht, als Melodie, aus deren vier Grundgestalten, die es lückenlos in der Reihenfolge: Originalgestalt, Krebs, Umkehrung, Krebsumkehrung exponiert (411).

Auch H. Eisler verwendet Grundgestalt als Bezeichnung der vier Erscheinungsformen der Zwölftonreihen:

Gesellschaftliche Grundfragen d. modernen Musik (1948): ..., und so kann jeder ein Narr auf eigene Faust werden, denn nichts ist leichter, als sich ein Zwölftonthema mit seinen Grundgestalten: Umkehrung, Krebs des Themas, Krebs der Umkehrung, aufzuschreiben (nach: *Materialien zu einer Dialektik d. Musik*, hg. von M. Grabs [Reclams Universal-Bibl. Bd. 538], Lpz. ²1976, 178).

(4) In einem von diesen drei dargestellten Bedeutungen wesentlich anderen Sinn verwendet J. Rufer den Terminus Grundgestalt in zwölftonreihentechnischem Zusammenhang. Er lehnt sich in seinen Ausführungen eng an Schönberg an (vgl. oben II.), der – wie Rufer selbst zugibt – den Ausdruck in seinen Texten zur Zwölftonreihentechnik nur selten gebraucht:

So ist zu verstehen, daß der hier in Rede stehende Begriff „Grundgestalt" nur selten und erst viel später bei Schönberg zu finden ist ([1971] 282).

In Anbetracht der Authentizität, die Rufer seinen Ausführungen zumißt, erstaunen jedoch seine einander widersprechenden Angaben hinsichtlich des Kontextes, in dem der Begriff Grundgestalt bei Schönberg erstmals erscheint, und damit der Frage, ob Grundgestalt als Terminus der Zwölftonreihentechnik geprägt wurde oder zunächst in anderem Zusammenhang stand und erst später mit der Entwicklung des Schönbergschen Kompositionsverfahrens in dessen Terminologie übernommen wurde. 1971 vertritt Rufer die Meinung, Schönberg habe zuerst von Gestalt und erst mit der Entwicklung der Zwölftonreihentechnik von Grundgestalt gesprochen:

Ein für das Verständnis des Schönbergschen Schaffens von Anbeginn an besonders wichtiger, geradezu zentraler Begriff ist die Gestalt... Er wandelte sich, sobald – zunächst sporadisch und noch andeutungsweise – von Schönberg die Zwölftonkomposition im Unterricht angesprochen wurde, zur Grundgestalt (281).

Demgegenüber legt Rufer aber schon 1954 Wert auf die Feststellung, daß Schönberg bereits 1919 beim Analysieren tonaler Werke von der Bezeichnung Grundgestalt Gebrauch gemacht habe, wobei Rufers Datierung auf etwas vordergründige Weise mit dem Beginn seines Kompositionsunterrichts bei Schönberg übereinstimmt:

Brief an H. Searle (22. 1. 54): In his composition teaching, Schoenberg formed the concept of the Grundgestalt (basic shape) as early as 1919 and used it with the exact meaning which it has in my book [*Die Kompos. mit zwölf Tönen*] (nach: J. Rufer, *Compos. with Twelve Notes related only to one another*, [1954] London ⁵1970, VI).

Dies bestätigt er 1974:

Bei Analysen, die Schönberg mit seinen Schülern, von tonalen Werken der Klassiker ausgehend, machte, verwendete er Begriffe wie Motiv, Grundgestalt und Thema (173).

Nach Definitionen der einzelnen Begriffe bekräftigt er:

Wort und Begriff Grundgestalt wurde also von Schönberg – es war ab 1919 – schon verwendet, als von seiner zwölftönigen Kompositionsweise noch nicht die Rede war (174).

Für Rufer ist Grundgestalt IDENTISCH MIT DER KATEGORIE DES MUSIKALISCHEN EINFALLS, der auch in der Zwölftonreihentechnik das uneingeschränkte Primat im Kompositionsprozeß zukommt. Grundgestalt bezeichnet bei ihm deshalb weder die Zwölftonreihe an sich noch deren erste Erscheinungsform, die Rufer mit Grundform bezeichnet, sondern die ZUERST IN EINER KOMPOSITION WAHRNEHMBARE FORM DER ZUGRUNDELIEGENDEN ZWÖLFTONREIHE. Mit Grundgestalt meint Rufer dasjenige thematische Gebilde, das einer Zwölftonkomposition buchstäblich zugrundeliegt; der Begriff steht dabei in enger KORRELATION ZUM TERMINUS GRUNDREIHE: beide Ausdrücke, zwischen denen Rufer strikt differenziert, werden seiner Meinung nach in der Lit. überwiegend synonym verwendet.

In seinem erstmals 1952 publ. Buch *Die Kompos. mit zwölf Tönen* (Kassel ²1966) geht Rufer ausführlich auf den Begriff Grundgestalt ein und bringt ihn in Verbindung mit der Kategorie des mus. Einfalls, während er Grundgestalt zugleich von Grundreihe strikt abgrenzt. Rufer geht dabei vom Geschehen in tonalen Werken aus. Auch dort gebe es „Grundgestalten": z. B. die Melodie in Takt 1-2 des ersten Satzes aus Beethovens op. 2/3 (vgl. 36) oder die Takte 1-4 des ersten Satzes aus op. 10/1 (vgl. 42). Grundgestalt nennt Rufer jene Gestalt, aus der sich das Hauptthema, der Grund- bzw. Hauptgedanke eines Satzes, aber auch eines ganzen Werkes entwickelt:

> Hauptgedanke ist: das aus der Grundgestalt entwickelte Hauptthema (33).

Rufer bezeichnet mit Grundgestalt das prägnante motivische Gebilde von beliebiger Ausdehnung, das für den Charakter des ganzen Stückes bestimmend ist, wobei er – ganz im Sinne Schönbergs (vgl. oben II.) – unterstreicht, daß sich ein als Grundgestalt benanntes motivisches Gebilde von den sonstigen, in der Kompos. auftretenden „Gestalten" durch seine dominierende Stellung unterscheidet: als Grundgestalt dürfe nur solch eine Gestalt gelten, aus der sich „das ganze thematische Material des Stückes" entwickelt:

> In der Gestalt, die ein Grundgedanke annimmt, ist... schon der Charakter des ganzen Stückes enthalten. Denn aus ihr entwickelt sich... das ganze thematische Material des Stükkes (dessen Idee sich dann aus der besonderen Konstellation und Wechselwirkung seiner Teile, seiner Themen, seiner Gestalten und Motive ergibt). Man spricht in diesem Fall von einer solchen Gestalt als der Grundgestalt, deren Bedeutung und Funktion in der Grundreihe der Zwölftonmusik eine Parallele hat (33).

Die hier angesprochene Analogie zwischen den Ausdrücken Grundgestalt in tonaler Musik und Grundreihe in der Zwölftonreihentechnik betont Rufer später nochmals in einem Fazit:

> So wie das thematische Material eines tonalen Werkes aus der Grundgestalt abgeleitet ist, so entsteht es in der Zwölftonmusik aus der Grundreihe (47).

Diese beiden Aussagen über das als Grundgestalt bezeichnete tonale motivische Gebilde, dem Rufer unbedingt Gestalthaftigkeit, motivisch-thematischen Charakter zuspricht, und die Grund- bzw. Zwölftonreihe, die er immer als abstrakte Tonfolge, d. h. als diastematische Struktur ansieht, sind, wenn sie sich einander nicht gänzlich widersprechen, so doch zumindest verwirrend. Denn Rufer spricht der Grundreihe dieselbe Funktion wie der Tonart in tonaler Musik zu, sobald er den Begriff Grundgestalt auf die Zwölftonkomposition überträgt. Beide, Tonart und Grundreihe, dienen zwar – auch dies im Einklang mit Schönbergs Auffassung – der „zusammenhangsichernden Funktion", haben aber lediglich Materialcharakter und werden aus dem Einfall abgeleitet, der in dem als Grundgestalt bezeichneten thematisch-motivischen Gebilde in Erscheinung tritt, gleichgültig, ob der Einfall nun einer tonalen oder einer Zwölftonkomposition zugrundeliegt:

> So gesehen ist aber die Grundreihe nur Teil der Grundgestalt, ist in ihr enthalten, aus ihr abgeleitet; ebenso abgeleitet, wie in der tonalen Musik die Tonart im Einfall der Grundgestalt enthalten ist. Nur ist sie in der Zwölftonmusik mehr als Tonart, ist „Vorformung des thematischen Materials" ([1974] 173).

Ebenso wie in der tonalen Musik seien auch in der Zwölftonreihentechnik die Begriffe der Grundgestalt und des primären mus. Einfalls gleichzusetzen:

> *Die Kompos. mit zwölf Tönen*, loc. cit.: Im ersten Einfall (= Grundgestalt) ist das Gesetz des Werkes enthalten, und er ist dessen erste Ausprägung. Das gilt... für tonale wie für Zwölftonmusik (57).

Mit dem Ausdruck Grundgestalt benennt Rufer beispielsweise den ersten Teil (Takt 1-5) des von der 1. Violine vorgetragenen 16taktigen Hauptthemas im ersten Satz von Schönbergs viertem Streichquartett op. 37:

> *Was ist Zwölftonmusik?* (NZfM CXIX, 1958): [Das Notenbeispiel] zeigt die ersten fünf Takte (die sog. Grundgestalt) des Hauptthemas... Es ist die der 1. Geige zugeteilte... Hauptstimme. Sie stellt die dem 14taktigen Thema zugrunde liegende Gestalt – daher: Grundgestalt – dar (14).

An anderer Stelle bezeichnet Rufer die Takte 1-3 der Violinstimme der *Phantasy for violin* op. 47 als Grundgestalt. Die aus ihr ableitbare Zwölftonreihe ist jedoch – wie der Autor einräumt – nicht die dem Stück zugrundeliegende:

> *Die Kompos. mit zwölf Tönen*, loc. cit.: [Das Notenbeispiel] zeigt die dreitaktige Gg. [d. i. Grundgestalt]... Aus der Gg. läßt sich eine Zwölftonreihe ableiten, die aber... noch nicht die G[rund]-Reihe des Stückes ist, wie sich aus dem weiteren Verlauf ergibt, sondern nur ihre erste Hälfte, auf die zunächst einmal die quinttiefere Umkehrung dieser Hälfte folgt (144).

Dieses Beispiel nimmt R. Stephan zum Anlaß, darauf hinzuweisen, daß Rufers Aussage, die Zwölfton- bzw. Grundreihe sei „nichts anderes, als die auf ihre motivischen Intervalle reduzierte Grundgestalt des Werkes" (ibid., 126), auf diese Kompos. nicht zutrifft.

> Im Falle der Violinphantasie... ist die Reihe jedenfalls nicht aus der ‚Grundgestalt', weder dem ersten Einfall im Sinne der Chronologie noch der Plazierung im Werke, sondern aus einer anderen, späteren Gestalt abgeleitet (71).

Rufer legt besonderes Gewicht auf die strikte Trennung zwischen der „Grundgestalt, d. h. der einem Werk zugrunde liegenden Gestalt" ([1974] 173), also

dem in einem thematisch-motivischen Gebilde sichtbar gewordenen mus. Einfall, und der zwölftönigen Grundreihe „als Träger der Ordnung des Tonmaterials und als Vorformung des thematischen Materials" (*Die Kompos. mit zwölf Tönen*, loc. cit., 77). Die Grundreihe ist Rufer zufolge „rhythmisch ungebunden und folgt dem Prinzip der Intervalle" (ibid.); sie ist notwendig auf das als Grundgestalt bezeichnete thematisch-motivische Gebilde bezogen, in dem sich der primäre mus. Einfall manifestiert, und nicht umgekehrt: Als „melodischer Extrakt der Grundgestalt" (ibid., 55) ist die Grundreihe aus jener abgeleitet, von ihr abhängig, wie Rufer mehrmals betont:

ibid.: Die Zwölftonreihe stellt infolge ihrer Herkunft aus der Grundgestalt, dem Einfall, die melodische Vorformung des gesamten thematischen Materials eines Werkes dar (77);
Danach meint der Begriff Grundgestalt die einem Werk zugrunde liegende Gestalt. So wie in einer tonalen Grundgestalt auch die Grundtonart ausgedrückt ist, so ist in einer zwölftönigen Grundgestalt schon die dem Werk zugrunde liegende Reihe enthalten... Dieser thematische Charakter prägt also die Gestalt des ersten Einfalls, in dem schon die Reihe (wie früher die Tonart) enthalten ist. Sie ist also integrierter Teil dieser Gestalt, die, weil erster Einfall des Werkes, als Grundgestalt bezeichnet werden kann. Und die Reihe ist aus ihr abgeleitet, ist nicht Voraussetzung sondern Ergebnis der Grundgestalt, also sekundär... Damit ist die zentrale Stellung der Grundgestalt, vor der Grundreihe, als ihrem Derivat, präzisiert ([1971] 282f.).

Rufer versucht, auf den seiner Meinung nach häufig in der Literatur zu bemerkenden „lapidaren Irrtum" ([1974] 173), die Gleichsetzung der beiden Ausdrücke Grundgestalt und Grundreihe bzw. Zwölftonreihe, aufmerksam zu machen. So gelte schon für E. Steins Aufsatz *Neue Formprinzipien*, daß „zwischen Grundreihe und Grundgestalt nicht klar unterschieden wird" ([1971] 282), wobei Rufer allerdings seinerseits dem offensichtlichen Irrtum unterliegt, Stein verwende die Ausdrücke Zwölftonreihe und Grundgestalt ausschließlich in Verbindung mit der Zwölftonreihentechnik. Rufer kann die These einer irrtümlichen Identifizierung von Grundgestalt und Grundreihe jedoch nur deshalb vertreten, weil er den Ausdruck Grundgestalt anders gebraucht als alle anderen Autoren. Und seiner Meinung, der Terminus Grundgestalt werde – in Schönbergs Augen – dann falsch gebraucht, wenn er synonym für Zwölftonreihe stehe oder ihre erste Erscheinungsform bezeichne, steht schließlich die Tatsache entgegen, daß man diesen Ausdruck in Schönbergs Schriften gerade gleichbedeutend mit Zwölftonreihe, gelegentlich auch als Bezeichnung der ersten Reihenform findet. Rufers Bestimmung des Begriffs Grundgestalt findet z. B. in folgender Lexikondefinition ihren Niederschlag:

The Language of Twentieth Cent. Music. A Dictionary of Terms, ed. by R. Fink and R. Ricci (New York 1975), Art. *Grundgestalt*: 2. The basic set or series in twelve-tone technique complete with rhythm, accent, etc. Composer Arnold Schoenberg is credited with first using the term in this way (36; vgl. oben II.).

Lit.: J. Rufer, Begriff u. Funktion v. Schönbergs Grundgestalt, Melos XXXVIII, 1971, 281 ff.; ders., Begriff u. Funktion d. Grundgestalt bei Schönberg, in: Ber. über den 1. Kongreß d. Internationalen Schönberg-Ges. [1974], hg. von R. Stephan (Publ. d. Internationalen Schönberg-Ges. I), Wien 1978, 173 ff.; R. Stephan, Zum Terminus ‚Grundgestalt', in: Zur Terminologie d. Musik d. 20. Jh., hg. von H. H. Eggebrecht (Veröff. d. Walcker-Stiftung V), Stuttgart 1974, 69 ff.; M. Beiche, Terminologische Aspekte d. „Zwölftonmusik" (FSM), in Vorb.

Nachbemerkung: Der Autor dankt Mr. L. A. Schoenberg für seine freundliche Erlaubnis, aus mehreren unveröffentlichten Texten und Manuskripten A. Schönbergs zu zitieren.

Michael Beiche, Stuttgart 1983

Gruppe, Gruppenkomposition

dtsch. Gruppe, Ansammlung, Schar, als ursprünglich germanisches, zum Stamm kruba- gehörendes Wort ins Romanische entlehnt als ital. gruppo, groppo (Klumpen, Knoten) und franz. groupe (ein Haufen Figuren), im 18. Jh. ins Dtsch. rückentlehnt; engl. group.

I. Der Begriff Gruppe findet im 18. Jh. im Kontext der Diminutionsbezeichnung Groppo Eingang in die Musiktheorie. (1) Im Ital. hatte man seit dem 16. Jh. unter Groppo einen Triller mit Nachschlag, im Dtsch. seit dem 17. Jh. auch eine doppelschlagartige Figur verstanden. (2) Aus der weiteren Überlieferung der ital. Diminutionsbezeichnung schält sich im 18. Jh. der verallgemeinerte Begriff Gruppe im Sinne der Verbindung mehrerer Töne oder (Ton-)Figuren heraus.

II. Im 19. Jh. wird der musiktheoretische Ausdruck Gruppe in unmittelbarer Anlehnung an die Terminologie der Malerei verwendet. (1) So bildet J. Chr. Lobe 1844 im Blick auf die Zusammenfassung mehrerer Perioden das Kompositum „Periodengruppe" und leitet davon für die einzelnen Abschnitte der Sonatensatzform Bezeichnungen wie „Themagruppe", „Übergangsgruppe" und „Schlußgruppe" ab, die – mit teilweise modifizierter Bedeutung – bis ins 20. Jh. tradiert werden. (2) Hinsichtlich der Klassifikation der Orchesterbesetzung geht die Bezeichnung Gruppe auch in die Instrumentationslehre ein. (3) Schließlich ist seit dem Ende des 19. Jh. ein immer häufigerer Gebrauch des Ausdrucks Gruppe im Sinne einer beliebigen Zusammenfassung gleicher musikalischer Elemente zu konstatieren.

III. Nach 1950 führt die Entwicklung der seriellen Musik zur Übernahme des mathematischen Begriffs der Gruppe in die Musiktheorie. (1) K. Stockhausen verwendet den Ausdruck Gruppe in solch neuartiger Bedeutung erstmals 1953 und definiert ihn 1955 als Terminus für „eine bestimmte Anzahl von Tönen, die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind". (a) Des näheren bezieht sich der Terminus Gruppe auf qualitative Merkmale des Tonsatzes, (b) tritt in Wechselwirkung mit statistischen Kompositionskriterien (c) und besitzt formkonstitutive Geltung. (2) In diesem Sinne charakterisiert der ebenfalls 1953 von Stockhausen eingeführte Ausdruck Gruppenkomposition eine die punktuelle Musik (→ *Punktuelle Musik*) ablösende zweite Phase der seriellen Musik.

I. Der Begriff Gruppe findet im 18. Jh. im Kontext der Diminutionsbezeichnung Groppo Eingang in die Musiktheorie.

(1) Im Ital. hatte man seit dem 16. Jh. unter Groppo einen Triller mit Nachschlag

(z.B.:)

verstanden, wie aus entsprechenden Abbildungen bei G. L. Conforti (*Breue et facile maniera d'essercitarsi a far passaggi*, Rom 1593, 25), G. Diruta (*Il Transilvano* I, Venedig 1593, 9') und G. Caccini, der die Terminusform Gruppo verwendet (*Le nvove mvsiche*, Florenz 1601, Vorw., B 2), hervorgeht; das davon abgeleitete Diminutivum Groppetto bezeichnete – etwa bei G. B. Bovicelli (*Regole, Passaggi di mvsica...*, Venedig 1594, 10f.) – einen kurzen Triller mit Nachschlag. Dabei dürfte für die Verknüpfung von Sache und Terminus die Korrespondenz zwischen dem optischen Eindruck des Notenbildes und der angestammten Bedeutung des Wortes Groppo (‚Klumpen, Knoten') ausschlaggebend gewesen sein.

Im 17. Jh. wurde der Terminus Groppo mit seiner Variante Gruppo zunächst unverändert im Sinne eines Trillers mit Nachschlag ins Dtsch. übernommen –

M. Praetorius, *Syntagma musicum* III (Wolfenbüttel 1619): *Gruppo* : vel *Groppi* : Werden in den *Cadentiis* vnd *Clausulis formalibus* gebraucht/vnd müssen scherffer alß die *Tremoli* angeschlagen werden (236) –,

dann aber auch auf eine viertönige, doppelschlagartige Figur bezogen, die an erster und dritter Stelle gleiche Tonhöhen aufweist; fügte sich die zweite Note mit einem Sekundschritt abwärts und die vierte mit einem Sekundschritt aufwärts ein, sprach man von „Groppo Ascendens", bei einer umgekehrten Bewegung hingegen von „Groppo Descendens":

W. C. Printz, *Compendium Musicae Signatoriae & Modulatoriae Vocalis* (Dresden 1689): *Groppo* ist eine lauffende Figur / so sich überwaltzet/wie eine Kugel; daher sie auch den Nahmen hat; formiret im Schreiben einen halben Kreiß/und bestehet in vier geschwinden Noten/derer erste und dritte einerley, die andere und vierte unterschiedene Stellen haben.



(48).

Die Begründung, die Printz für die neuartige Bedeutung der Bezeichnung Groppo gibt („*Groppo* ist eine lauffende Figur / so sich überwaltzet/wie eine Kugel; daher sie auch den Nahmen hat"), enthält indes einen Widerspruch, da sie einen Zusammenhang zwischen „Walze" und „Kugel" suggeriert, der zwar sachlich einleuchtend sein mag, etymologisch aber nicht haltbar ist.

Lit.: M. Kuhn, Die Verzierungs-Kunst in d. Gesangs-Musik d. 16.–17. Jh. (1535–1650), BIMG VII, Lpz. 1902.

(2) Aus der weiteren Überlieferung der ital. Diminutionsbezeichnung Groppo schält sich im 18. Jh. der verallgemeinerte Begriff Gruppe im Sinne der Verbindung mehrerer Töne oder (Ton-)Figuren heraus.

Ausschlaggebend für diese Bedeutungserweiterung wird der zunehmende Einfluß der Terminologie der Malerei, deren Begriff der Gruppe schließlich im 19. Jh. die Geschichte des mus. Begriffs nahezu vollständig dominiert (vgl. unten, II.). Die Anfänge dieser Entwicklung birgt exemplarisch der Art. *Groppo* des BrossardD (Paris [1703] ²1705); denn S. de Brossard stellt nicht nur – wie vor ihm schon M. Praetorius 1619; zit. oben, I. (1) – der ital. Terminusform Groppo die Variante Gruppo zur Seite, sondern führt darüber hinaus auch den franz. Ausdruck „Grouppe" unter Verweis auf das gleichlautende Fachwort der Malerei, das dort „eine Versammlung mehrerer Fi-

guren" bezeichne, ein, und in der anschließenden Erläuterung des mus. Sachverhalts verwendet Brossard den franz. Ausdruck als Hauptterminus:

GROPPO ou *Gruppo*. au plur. *Groppi*. veut dire GROUPPE qui en terme de Peinture, veut dire un assemblage de plusieurs figures. En fait de Musique c'est une des especes de la *diminution* des *grosses* ou *longues Nottes*, ainsi nommée parce qu'elle forme dans l'écriture comme un espece de *boule* ou de *neud*, ou de *buisson*.
Le Grouppe est ordinairement composé de quatre Nottes *noires*, *croches*, ou *doubles croches* selon le dessein du Compositeur. Dont la premiere & la troisiéme sont sur le même degré, la 2. & la 4. sur deux degrez différents, le tout par degrez conjoints. Quand la quatriéme Notte monte c'est *Groppo Ascendente*. Quand elle descend, c'est *Groppo Descendente* (31).

Wie bereits W. C. Printz 1689 (zit. oben, I. (1)) begründet Brossard den Zusammenhang der Diminutionsbezeichnung Groppo mit der doppelschlagartigen Verzierung etymologisch (letztere „bildet in der Schrift eine Art Kugel, Knoten oder Büschel"), und auch in der Folgezeit beruft man sich immer wieder auf die Etymologie, J. G. Walther mit der prägnanten Schlußfolgerung, daß Groppo als „Terminus musicus metaphoricè" einzustufen sei:

Praecepta d. Mus. Compos. (1708): *Groppo (ital:)* heißet eigentlich ein Knoten, ein Knopf, wird als ein *Terminus musicus metaphoricè* gebrauchet, und zum Ende eines gewißen ausgeführten *Concepts* gefunden (ed. Benary 48).

Allerdings lassen sich manche der Worterklärungen, die die verschiedenen Autoren anführen, nur schwer miteinander in Einklang bringen, zumal diese, von der Suche nach der ursprünglichen Wortbedeutung ausgehenden Begründungen des „Terminus musicus metaphoricè" mit unterschiedlichen mus. Sachverhalten sowie dem expliziten oder stillschweigenden Bezug auf den Begriff der Gruppe in der Malerei in mitunter verwirrenden Kombinationen vermischt werden. Ein besonders verwickeltes Beispiel liefert hierfür J. Mattheson, der – in ausdrücklicher Distanzierung von Printz und Walther – Groppo etymologisch auf „*Grappo*, eine Traube" zurückführt, „im Frantzösischen und Engländischen *Grape*" sowie „im Niedersächsischen und Engländischen (als Alt-Teutschen) ein *Kluster*" (letzteres nicht nur terminologisch, sondern auch im Blick auf den damit verknüpften Sachverhalt eng beieinanderliegender Noten eine bemerkenswerte Antizipation des im 20. Jh. durch H. Cowell geprägten Begriffs → *Cluster*). Und anders als die meisten Autoren vor ihm scheint Mattheson, wie seine beigefügten Notenbeispiele zeigen, unter Groppo die Verbindung zweier doppelschlagartiger Figuren zu verstehen. Ergänzt wird seine Darstellung durch eine Fußnote, in der er dem Ausdruck „Grape" (Traube) den Terminus „Groupe" im Sinne der Malerei zuordnet – eine etymologische Eigenwilligkeit vor einem sachlich zutreffenden Hintergrund:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die ehmaligen Sangmeister machten viel Wesens von einer Ausschmükkung, welche sie *Groppo* hiessen. Nach meiner Verteutschung ist das so viel, als ein *Knauff in Trauben-Gestalt*, und ich kan nicht begreiffen, wie es möglich sey, daß dieses Wort, *Groppo*, im Welschen eine Wältze oder Kugel bedeuten könne; ob es gleich *Printz*, *Walther* und viele andre in ihren Büchern so auslegen. Es kömmt gantz gewiß her von *Grappo*, eine Traube, die im Frantzösischen und Engländischen *Grape**) heißt, und bezeichnet alles dasjenige, sowol im eigentlichen als figürlichen Verstande, was wir im Niedersächsischen und Engländischen (als Alt-Teutschen) ein *Kluster* nennen, nehmlich z. E. viele kleine Beeren oder andre Dinge, die dicht zusammen gefüget sind oder sich häuffen: wie hier, bey dieser Manier, die an einander geschlossene Schreib-Noten thun (115 f.);
*) In der Mahlerey nennet man es *Groupe, c'est à dire, un Assemblage de plusieurs Corps les uns aupres les autres* (116, Anm.).

J. Grassineau erwähnt zwar weder die ital. Diminutionsbezeichnung Groppo noch den Begriff der Gruppe aus der Malerei, doch beschreibt seine Definition des Ausdrucks „Group" gewissermaßen eine Mischform aus beiden; ausgehend von der Wortbedeutung „Gruppe, Knoten oder Busch" ist die bis dahin dem Terminus Groppo zugeordnete Bestimmung der Viertönigkeit zur Angabe „vier oder mehr Viertelnoten, Achtelnoten etc." erweitert:

GrassineauD (London 1740): GROUP, is one of the kinds of diminutions of long notes, which in the working, forms a sort of a *Group*, knot or bush.
A *Group* commonly consists of four or more crotchets, quavers, &c. tied together at the discretion of the composer (90).

Im 19. Jh. wird die von Grassineau vertretene Begriffsbestimmung weiter verallgemeinert. So verzeichnet M. Castil-Blaze im Lexikonart. *Groupe* nicht nur Ligaturen von zwei, drei, vier oder sechs Noten, sondern auch Zweiunddreißigstelnoten und chromatische Tonleitern als „Gruppen von zweiunddreißig, sechzig und achtzig Noten"; zudem führt er „Groupe" auch als Bezeichnung mehrerer Instrumentensaiten, die, wie bei der Laute oder dem Flügel, gemeinsam angeschlagen im Einklang oder in der Oktave konsonieren – eine durchaus singuläre Verwendungsweise des Terminus, in der man allenfalls eine Antizipation des Begriffs der Gruppe im Bereich der Instrumentationslehre (Zusammenfassung der Instrumente einer Klasse; vgl. unten, II. (2)) sehen könnte:

Castil-BlazeD (Paris [1821] 21825), Art. GROUPE: Plusieurs notes réunies ensemble par leurs queues, au moyen d'une ou de plusieurs barres, forment un *groupe*. Il y a des *groupes* de deux, de trois, de quatre, de six notes. Les fusées et les gammes chromatiques présentent des *groupes* de trente-deux, de soixante, de quatre-vingt notes.
Groupe désigne encore la réunion de plusieurs cordes d'un instrument, lesquelles sont accordées à l'unisson ou à l'octave, et doivent être attaquées ensemble avec le doigt, la touche ou par tout autre moyen. Les vingt-quatre cordes du luth formaient douze *groupes* de deux cordes chacun. Les touches d'un grand piano font résonner chacune un *groupe* de trois cordes (I, 280).

Der ursprüngliche Sachverhalt im Sinne des ital. Begriffs Groppo klingt im hier zit. Passus nur mehr indirekt an; vielmehr behandelt Castil-Blaze ihn als Sonderform einer „kleinen Gruppe" separat unter dem Diminutivum „Grupetto" (vgl. dazu oben, I. (1)):

op. cit., Art. GRUPETTO: Mot italien qui signifie petit groupe (I, 280).

Und auch im Art. *Groppo* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* (Bd. III, Stuttgart 1836)

wird zwar weitläufig die verwickelte Geschichte unterschiedlicher Bedeutungszuweisungen erörtert. Aber der Akzent des Art. liegt auf der Umschreibung von „Groppo" als „Gruppe von Figuren", womit – im Übergang zu der im 19. Jh. vorherrschenden Begriffsauffassung (vgl. unten, II.) – die ehemalige Diminutionsbezeichnung nun im Gewand des Terminus aus der Malerei erscheint:

Groppo, auch *Gruppo* (ital.) – ein Wickel, eine Gruppe von Figuren, eine Rolle. Es ist falsch, wenn einige Musiklehrer dieses Wort geradezu durch Walze übersetzen und seine Bedeutung auch als eine solche erklären. Ursprünglich ist *Groppo* nichts Anderes als der ital. Name des sog. geschnellten Doppelschlages (s. d.), weil die Ausführung desselben gewissermaßen einer Rolle von Tönen ähnlich sieht und klingt... Allerdings ist die Walze dieser Tonfigur... sehr ähnlich... Folgen indeß zwei oder mehrere Walzen auf einander, so nennen auch diese Tonverbindungen die Italiener ein *Groppo* oder *Gruppo*, und zwar am gewöhnlichsten, weil dieselben gleichsam einer Gruppe von Figuren ähnlich sehen und klingen; nicht aber die einfache Walze (363).

II. Im 19. Jh. wird der musiktheoretische Ausdruck Gruppe, nun vollständig losgelöst von der Tradition der Diminutionsbezeichnung Groppo (vgl. oben, I.), IN UNMITTELBARER ANLEHNUNG AN DIE TERMINOLOGIE DER MALEREI verwendet.
Nachdem der Terminus Gruppe im Sinne der Malerei in franz. Schreibweise schon von S. de Brossard (1705) in einem mus. Kontext erwähnt und wohl im Anschluß daran auch von J. Mattheson (1739) registriert worden war (zit. oben, I. (2)), ist er in dtsch. Orthographie erstmals 1762 in Chr. L. von Hagedorns *Betrachtungen über d. Mahlerey* nachweisbar. Dabei spiegelt sich die Entlehnung des Fachwortes aus dem Franz. in das Dtsch. noch in den beiden voneinander abweichenden Kapitelüberschriften *Die Grouppen* im Inhaltsverz. sowie *Die Gruppen* im Buchtext selbst (zit. nach d. Ausg. Wien 1785, I, o. S., bzw. I, 268), in dem Hagedorn den Begriff des näheren als „in einem Haufen versammlete Figuren" (I, 276), als „Verbindung der Gegenstände in Gruppen" (I, 269) umschreibt.
In derselben Bedeutung hat J. G. Sulzer die Bezeichnung Gruppe in seiner *Allgemeinen Theorie d. Schönen Künste* (Bd. I, Lpz. 1771) berücksichtigt:

Art. *Gruppe*: Dieses Wort ist bis itzt nur in den zeichnenden Künsten aufgenommen, obgleich die Sache selbst, die es ausdrükt, allen Künsten gemein ist. Man versteht nemlich dadurch die Zusammenstellung, oder Vereinigung mehrerer einzeler, zusammengehöriger Gegenstände, in eine einzige Masse, so daß die Gegenstände, die man sonst einzeln als für sich bestehende Dinge würde gesehen oder bemerkt haben, durch diese Zusammensetzung als Theile eines grössern Ganzen erscheinen (501 a).

Darüber hinaus enthält Sulzers Lexikonart. eine für die Geschichte des musiktheoretischen Begriffs Gruppe durchaus wegweisende Überlegung; seine obige Andeutung, „die Sache selbst" sei „allen Künsten gemein", aufgreifend, regt er wenig später explizit die Übertragung des Terminus Gruppe aus der Malerei auf die Musik an, etwa auf eine Periode, die nichts anderes als „eine Gruppe kleinerer Einschnitte" darstelle:

Wiewol man nun dieses Wort, wie gesagt, blos in zeichnenden Künsten braucht, so ist offenbar, daß die Sache selbst in allen andern Künsten vorhanden ist. Eine Periode der Rede ist nichts anders, als eine Gruppe einzeler Sätze, und die Periode in der Musik, eine Gruppe kleinerer Einschnitte (501 b).

Hiermit ist der begriffsgeschichtliche Fortgang vorgezeichnet, auch wenn im 19. Jh. wohl niemand direkt an Sulzers Vorschlag anknüpfte.
Doch findet sich bei H. Chr. Koch 1787 ein weiteres Indiz für die bevorstehende Übernahme des Terminus Gruppe aus der Malerei in die Musiktheorie; denn beim Versuch, das Verhältnis einer Kompos. oder eines Satzes mit mehreren Hauptstimmen zu einem Werk oder Satz mit nur einer Hauptstimme zu veranschaulichen, rekurriert auch Koch auf den Begriff „Gruppe" sowie auf dessen Gegensatz, die „Figur":

Versuch einer Anleitung zur Compos., Bd. II (Lpz. 1787): Es giebt Tonstücke, noch mehr aber einzelne Sätze derselben, in welchen man nothwendig mehr als einer Stimme den Character als Hauptstimme einräumen muß... Die Vereinigung mehrerer solcher Hauptstimmen... verhält sich... gegen eine einzige Hauptstimme eben so, wie sich in der Malerey eine Gruppe zu einer einzigen Figur verhält. Alles ist hier darauf angelegt, mehrere Theile von einerley Art zu einem gemeinschaftlichen Endzwecke zu verbinden (4 f.).

(1) J. Chr. Lobe bildet 1844, ausgehend von der „einfachen" achttaktigen Periode, im Blick auf die ZUSAMMENFASSUNG MEHRERER PERIODEN das Kompositum „Periodengruppe":

Compos.-Lehre (Weimar 1844): Ich theile... die Perioden im Allgemeinen ein in:
a) einfache, und
b) zusammengesetzte oder Periodengruppen,
und erkläre die Vermannigfaltigungsmittel beider, hinsichtlich des verschiedenen Umfanges, der verschiedenen Grösse oder Taktanzahl, durch Verengerung oder Erweiterung (78).

Und in einem zweiten Schritt leitet Lobe von diesem Kompositum entsprechende Bezeichnungen für die einzelnen ABSCHNITTE DER SONATENSATZFORM ab, wobei er sich exemplarisch auf eine Analyse des Finalsatzes aus J. Haydns D-dur-Symphonie, Hob. I: 104 („7. Londoner"), bezieht; da nämlich in der ersten solcher „Periodengruppen", dem Hauptsatz der Exposition in heute üblicher Terminologie (→ *Exposition* III. (1)), für gewöhnlich das (erste) Thema erscheint, nennt Lobe sie „Erste [Periodengruppe] oder Themagruppe", die Überleitung zum Seitensatz „Zweite oder Übergangsgruppe", den Seitensatz „Dritte oder Gesangsgruppe", den Epilog „Vierte oder Schlußgruppe", die Durchführung (→ *Durchführen* III. (1)) „Fünfte oder Mittelsatzgruppe" sowie die Reprise (→ *Reprise / ripresa (nach 1600)* VII. (2)) „Sechste oder Repetitionsgruppe":

Erster Theil.
Erste oder Themagruppe.
Sie begreift die drei ersten Perioden in sich und ist und bleibt in der Tonika D-dur. Ich nenne sie Themagruppe deshalb, weil in ihr, wie hier, so in den allermeisten Tonstücken, das eigentliche Thema, d. h. der Stoff, aus welchem die folgenden thematisch umgebildeten Perioden gesponnen werden, liegt.

Zweite oder Uebergangsgruppe.
Besteht aus der vierten und fünften Periode. Ich nenne sie Uebergangsgruppe, weil sie in der Regel... nach der Dominante modulirt, um den Eintritt der Dominante in der dritten Periode[ngruppe] herbeizuführen...

Dritte oder Gesangsgruppe.
Ist hier die sechste Periode allein. Ich nenne sie Gesangsgruppe, weil an dieser Stelle in den meisten Tonstücken vorherrschend eine einfache Melodie auftritt...

Vierte oder Schlussgruppe.
Fängt mit der siebenten Periode an, und endigt mit der zwölften. Ich nenne sie Schlussgruppe, weil alle ihre einzelnen Perioden vorherrschend mit Schlüssen auf der Dominante endigen, und überhaupt einen Abschluss des ersten Theils ausmachen...

Zweiter Theil.
Fünfte oder Mittelsatzgruppe.
Sie fängt mit der dreizehnten Periode an und endigt mit der zwanzigsten. Diese Gruppe ist die freieste hinsichtlich der Modulation... Sie ist aber die unfreieste hinsichtlich der darin erscheinenden Gedanken, denn alle Perioden dieser Gruppe werden von allen guten Componisten... als die Gefässe der eigentlich thematischen Arbeit betrachtet...

Sechste oder Repetitionsgruppe.
Diese bleibt nun vorherrschend nur in der Tonika... Man nennt diese Gruppe die Repetition, weil sie den ganzen ersten Theil... wiederholt... Es erscheinen in dieser Repetitionsgruppe also in der Regel alle vier Gruppen des ersten Theils wieder (134 f.).

Lobes Begriffsprägungen sind in der Folge von anderen Autoren, vollständig oder teilweise, übernommen worden.
So erläutert A. von Dommer den „Ersten Theil" (die Exposition) der „Sonatenform" auf der Basis einer periodischen Gliederung und unter Berücksichtigung der von Lobe erfundenen Bezeichnungen, auch wenn er dabei den Ausdruck „Gesanggruppe" aus gutem Grund von der Sache her bemängelt:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Sonate*: *a*) Der Erste Theil lässt... vier Periodengruppen von meist grösserer Ausdehnung erkennen, nämlich: Hauptthema, Uebergang, Zweites Thema, Schlussgruppe.
aa) Das Erste Thema, Hauptthema, ist der musikalische Grundgedanke des ganzen Satzes... In der Sonate kann das Hauptthema von verschiedener Ausdehnung sein; entweder ist es eine einfache Periode, oder es bildet eine umfänglichere Gruppe... In vielen Fällen, wenn in ganz grossen Sätzen schon die Themagruppe breit angelegt werden soll, tritt zwischen die erste Themaperiode und die Wiederholung ein Zwischensatz...
ab) Der Uebergang, Uebergangsgruppe, schliesst sich der Hauptthemagruppe an und vermittelt sie mit dem auf den Uebergang folgenden Zweiten Thema...
ac) Das Zweite Thema ist der nächst dem Hauptthema wesentlichste musikalische Gedanke des ganzen Satzes... Indem nun das Erste Thema sehr häufig kräftig und energisch oder leidenschaftlich auftritt, und alsdann im Zweiten Thema seinen ausfüllenden Gegensatz in getragener ruhiger Melodie sucht, hat man das Zweite Thema oder dessen Gruppe auch die Gesanggruppe genannt, eine Benennung, die sehr bezeichnend sein würde, wenn es wirklich jederzeit melodischer Natur wäre; doch ist dieses keineswegs immer der Fall...
ad) Die Schlussgruppe ist eine... länger oder kürzer ausgearbeitete Periodengruppe, welche das Zweite Thema fortführt und den Ersten Theil zum Abschlusse bringt (780 ff.).

Zudem hatte schon Lobe manche seiner am Modell der Sonatensatzform entwickelten Kategorien auch auf andere Satztypen übertragen, indem er etwa im Blick auf L. van Beethovens 2. Symphonie D-dur, op. 36, das Rondo in elf periodische „Hauptgruppen" (mit der ersten als „Themagruppe") einteilte (*op. cit.*, 149), und ähnlich spricht Dommer sogar beim Scherzo von „Themagruppe" (*op. cit.*, 786) sowie beim Rondo von „Themagruppe" oder „Hauptthemagruppe" und „Schlussgruppe" (787).
Die Ausweitung des Geltungsbereiches dieser Komposita schlägt gegen Ende des 19. Jh. in die Verselbständigung primär der Bezeichnung Schlußgruppe, aber auch anderer der genannten Termini um: O. Klauwell skizziert die Exposition der „Sonatenform" als Abfolge von „Erstem Thema", „Uebergang in das Zweite Thema" und „Schlussgruppe" (*Die Formen d. Instrumentalmusik*, Köln u. Lpz. 1894, 42 ff.); W. Fischer bedient sich der Ausdrücke „Hauptsatz", "Überleitungsgruppe" – statt „Uebergangsgruppe" bei Lobe –, „Seitensatz" und „Schlußgruppe" (*Instrumentalmusik von 1750-1828*, in: G. Adler, *Hdb. d. Musikgesch.*, Ffm 1924, 718).
Außerdem kommt es zu Neubildungen und Bedeutungsmodifikationen: H. Riemann nennt 1888 einen „neuen Gedanken", der in einen „Hauptgedanken" (ein Thema) eingeschoben ist, „eine sogenannte Zwischengruppe" (*Beethovens Fis-dur-Sonate Op. 78*, in: *Präludien u. Studien* III [Lpz. 1901], Nachdruck Hildesheim 1967, 97); und im *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [1889] 4 1910) umschreibt er eine eigenständige thematische Einheit zunächst als „Themagruppe" (I, 117) sowie daran anschließend die Exposition der „Sonatenform", da sie zwei derartige thematische Einheiten umfaßt, als „Themengruppe" (I, 118). C. Reinecke läßt dem „Haupt-Thema" der Exposition „die sogenannte Modulationsgruppe, welche dazu dient, das zweite Thema einzuführen", folgen und erwähnt, daß sich mitunter eine „Passagengruppe" zwischen dem zweiten Thema und der Coda finde (*Die Beethoven'schen Clavier-Sonaten*, Lpz. [1896] 7 1917, 5).
Dergestalt beginnt man sich nicht nur von der ursprünglichen Terminologie Lobes zu entfernen, sondern entzieht ihr auch das zugrundeliegende System der „Periodengruppen", ohne dessen Kenntnis freilich die Gliederung einer Exposition in unterschiedliche „Gruppen" zu leerem Schematismus herabzusinken droht, ein Vorgang, der A. Halm zu ätzender Kritik herausgefordert hat:

Die Symphonie Anton Bruckners (München 1914): Da ist eine „erste Hauptgruppe" (nämlich die des „ersten Themas"); ferner eine „zweite Hauptgruppe" (und zwar die des „zweiten Themas"); zwischen den beiden befindet sich eine „Ueberleitungsgruppe". Das erinnert nun freilich zunächst bedenklich stark an den Witz von den drei Perioden, in die eine Leichenpredigt das Schaffen des Verstorbenen zerfallen läßt: „nämlich erstens die erste, zweitens die zweite und drittens die dritte Periode" (5).

Gleichzeitig eröffnet sich aber um 1900 die Möglichkeit, die verlorengegangene ehemalige Bedeutung des Ausdrucks „Themagruppe" durch eine neue zu ersetzen, wofür die zunehmende thematische Differenzierung der Sonatensatzform im 19. Jh. einen

willkommenen Anknüpfungspunkt bot. Denn bezogen darauf, daß seit Beethoven in den einzelnen Abschnitten der Exposition an Stelle jeweils eines Themas auch mehrere Themen auftreten können, erhält die Bezeichnung „Themagruppe", wenn man sie – wie bereits oben Riemann 1889 – zum Ausdruck „Themengruppe" umbildet, einen neuen Sinn; und so wird nun der Begriff „Themengruppe", zuweilen auch im Blick auf andere Schemata als die Sonatensatzform (Krehl 1908), seit Beginn des 20. Jh. überliefert:

St. Krehl, *Mus. Formenlehre (Kompositionslehre)*, Bd. I (Bln u. Lpz. [1902] ²1914, Neudruck 1917), Kap. *Die Sonatenform*: In den meisten Fällen haben wir es mit nicht mehr als mit zwei Hauptthemen zu tun. Dieselben wachsen sich aber fast stets, da Sätze verschiedenartiger Motivbildung zu einem Ganzen verbunden werden, zu richtigen Themengruppen aus (102 f.);
ders., *Fuge. Erläuterung u. Anleitung zur Kompos. derselben* (Lpz. 1908): In der Einteilung... unterscheidet sich die Fuge nicht prinzipiell von den anderen Hauptformen der Komposition... Bei der Fuge handelt es sich allerdings nicht um verschiedenartige Themengruppen, sondern nur um ein Thema. Dasselbe wird aber von den verschiedenen Stimmen nacheinander in Tonika und Oberdominanttonart vorgetragen, und so entsteht schließlich auch eine Themengruppe (51);
H. Leichtentritt, *Mus. Formenlehre* (Lpz. [1911] ³1927): In größer angelegten Werken ist bisweilen der erste Teil des Sonatensatzes dadurch kompliziert, daß Haupt-, Seiten-, Schlußsatz nicht als einzelne Themen auftreten, sondern als Themengruppen (140);
K. H. Wörner, *Gesch. d. Musik* (Göttingen [1954] ⁴1965): Die *Sonatenhauptsatzform* hat drei Teile:
1. Exposition mit der Aufstellung von meist zwei Themen oder Themengruppen...
2. Durchführung des gegebenen Materials...
3. Reprise..., anschließend Coda (349 f.).

(2) Hinsichtlich der Klassifikation der Orchesterbesetzung geht die Bezeichnung Gruppe auch in die Instrumentationslehre ein.
In diesem Sinne betrachtet H. Berlioz die „Kunst der Instrumentation" („*l'art de l'instrumentation*") als eine Kunst der Kombination mehrerer Instrumente, ihrer „Verbindungen zu Gruppen, zu kleinen Orchestern und zu großen Massen" („associations par groupes, par petits orchestres et par grandes masses", *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes*, Paris [1844] NA 1856, 2), wobei unter Gruppe – gemäß der Feststellung Th. Bakers 1895 – die Zusammenfassung der Instrumente einer Klasse zu verstehen ist:

A Dict. of Mus. Terms (New York u. London [1895] ²1923), Art. *Group*: A section of the orchestra, or of an orchestral score, embracing instruments of one class, e. g. the strings (91 a).

Der Ausdruck Gruppe ersetzt somit ältere Klassifikationsbezeichnungen wie „Chor", die beispielsweise noch bei A. B. Marx begegnet („Im Orchester treten drei Chöre ... zusammen", *Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. IV, Lpz. [1847] ⁵1888, 358), und unterteilt die Orchesterbesetzung in Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumente sowie die erst in der Musik des 20. Jh. vollends verselbständigten Schlaginstrumente:

H. Riemann, *Hdb. d. Orchestrierung* (Bln [1902] ³1919): Das moderne Orchester stellt die Vereinigung einer ziemlich großen Zahl von Einzelinstrumenten dar... Doch scheiden sich die... Instrumente in drei Gruppen..., nämlich:
I. Streichinstrumente,
II. Holzblasinstrumente,
III. Blechblasinstrumente.
Die Schlaginstrumente... bilden eine vierte Gruppe von untergeordneter Bedeutung, die gewöhnlich als Appendix der dritten... behandelt wird (4).

Darüber hinaus zeigt die durch R. Strauss revidierte dtsch. Übers. der *Instrumentationslehre* von H. Berlioz (Lpz. 1905), daß der Ausdruck Gruppe zum einen – an Stelle der Bezeichnungen „bande" und „partie" im franz. Original (*op. cit.*, 7) – auch für die weitere Unterteilung der Orchesterinstrumente ein und derselben Klasse herangezogen werden kann:

Hier muß eingeschaltet werden, daß man... die Violinen im Orchester in zwei besondere Gruppen (Viol. I u. II) teilt, daß aber kein Grund vorhanden ist, aus diesen beiden Gruppen... nicht auch wieder zwei oder drei Unterabteilungen zu bilden. Bisweilen kann man die Violinen selbst bis zu acht Gruppen teilen... (13 a).

Zum anderen kann der Ausdruck Gruppe aber auch auf eine räumlich getrennte Aufstellung von Orchesterensembles sowie auf die Zusammenfassung der Instrumente unterschiedlicher Klassen bezogen werden; auf ersteres hat bereits Berlioz die Aufmerksamkeit gelenkt, letzteres ist speziell im Bereich der Neuen Musik in den Blick gekommen und von E. Wellesz an A. Bergs Instrumentation der Oper *Wozzeck* beobachtet worden:

H. Berlioz, *op. cit.*: C'est ici le lieu de faire remarquer l'importance des divers *points de départ des sons*. Certaines parties d'un orchestre sont destinées par le compositeur à s'interroger et à se répondre; or cette intention ne devient manifeste et belle que si les groupes entre lesquels le dialogue est établi sont suffisamment éloignés les uns des autres (295);
E. Wellesz, *Die neue Instrumentation*, Bd. II (Bln 1929): Das große Orchester des „Wozzeck" wird von Berg hauptsächlich dazu verwendet, um immer neue Gruppierungen zu bilden; auffallend ist der häufige Gebrauch von Solostreichern in Verbindung mit solistischen Holzbläsern, ferner die Verwendung einer Militärmusik..., einer Wirtshausmusik... und... eines Kammerorchesters, das, vom übrigen Orchester abgesondert, als geschlossene Gruppe gesetzt werden soll, in der Besetzung von Schönbergs Kammersinfonie... (87).

Zugleich tritt in der Neuen Musik, wie H. Erpf am dritten der *Fünf Orchesterstücke* op. 16 von A. Schönberg erläutert, der Begriff der Instrumentengruppe, verstanden als „charakteristischer Bestandteil eines Ganzen", hinter den nunmehr vorrangigen Gesichtspunkt der orchestralen Klangfarbenmischung zurück:

Lehrbuch d. Instrumentation u. Instrumentenkunde (Mainz 1959): Die drei Gruppen [der Streich-, Holzblas- und Blechblasinstrumente] sind nicht mehr charakteristische Bestandteile eines Ganzen. Die Durchmischung der Farben ist so weit geführt, daß die Einzelfarbe nicht mehr als Vertretung ihrer Gruppe, sondern ganz selbständig auftritt und in Farbmischungen eingeht (275).

(3) Schließlich ist seit dem Ende des 19. Jh. ein immer häufigerer Gebrauch des Ausdrucks Gruppe im Sinne einer beliebigen Zusammenfassung gleicher musi-

KALISCHER ELEMENTE zu konstatieren – ein deutliches Indiz dafür, daß die von der Malerei übernommene Bezeichnung zwar insbesondere im Kontext der Analyse eine nützliche Vokabel des mus. Begriffsapparates, aber kein eigenständiger, in seiner Bedeutung fest umrissener mus. Terminus wurde.

So spielt in H. Riemanns *System d. mus. Rhythmik u. Metrik* (Lpz. 1903) der Begriff der „Zweitaktgruppe" als Bindeglied zwischen der grundlegenden Einheit des Taktes und dem darauf aufbauenden Halbsatz, aus dessen Komplettierung die achttaktige Periode hervorgeht, eine Rolle:

Die Begriffe leichter (erster) und schwerer (antwortender, zweiter) Takt, erste (aufstellende) und zweite (antwortende) Zweitaktgruppe, erster Halbsatz (Vordersatz) und zweiter Halbsatz (Nachsatz) führen zum Verständnis des regulären Schemas der vollständigen achttaktigen Periode (13).

Und wenn Riemann im Blick auf denselben Sachverhalt im *Grundriß d. Kompositionslehre* (Lpz. [1889] [4]1910) von der „Vereinigung zweier Taktmotive zu einer Gruppe von zwei Takten" spricht (I, 14), so weist er damit auch auf den Usus voraus, mehrere verwandte Motive – vergleichbar der Verbindung mehrerer Themen unter dem Ausdruck „Themengruppe" (vgl. oben, am Ende von II. (1)) – als „Gruppe von Motiven" oder „Motivgruppe" zusammenzufassen:

H. Schenker, *Neue mus. Theorien u. Phantasien*, Bd. I: *Harmonielehre* (Stuttgart u. Bln 1906); über die Takte 24–47 der Exposition des ersten Satzes von L. van Beethovens Streichquartett f-moll, op. 95: Doch betrachte man die Situation wie man will, so viel ist immerhin klar, daß hier Beethoven... eine große Gruppe von mehreren und mannigfaltigen Motiven und Elementen geboten hat, und zwar mit der Wirkung einer völlig geschlossenen Gedankeneinheit (325);

R. Specht, *Gustav Mahler* (Bln [1913] [9-12]1918): Die Hauptthemengruppen der „Sechsten" und „Achten"... kommen so daher, wie eine Karosse, in der die Teilnehmer eines Festzuges mit all ihren Insignien eintreffen; dann erst... formieren sie sich zum Zug und schreiten in ihrer endgültigen Gruppierung hin. Dieses Verfahren... ergänzt Mahler durch sein früheres, dem Eintritt des Hauptthemas eine ganze Motivengruppe voranzuschicken... (237 f.);

P. Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (Bln 1921); zur Motivik der 1. Symphonie D-dur: Entscheidend ist..., daß die Sinfonie durchzogen und in den wichtigsten Teilen beherrscht wird von einer Motivgruppe, deren sämtliche Bildungen im Intervall der absteigenden Quarte ihren Ursprung haben (39).

Dagegen gewinnt der Ausdruck Gruppe im Zusammenhang mit der Zwölftonmusik eine eher strukturelle, auf bestimmte Konstellationen des mus. Materials bezogene Bedeutung, die bereits bei A. B. Marx (*Die Lehre von d. mus. Kompos.*, Bd. I, Lpz. [1837] [6]1863) angeklungen ist, als er das Motiv selbst als „eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen" (32) definiert und dementsprechend auch als „Tongruppe" (34) bezeichnet hat. Während H. Erpf die „Tropen" der „Zwölf-Töne-Musik" J. M. Hauers insgesamt als „Zwölftönegruppen" umschreibt (*Studien zur Harmonie- u. Klangtechnik d. neueren Musik*, Lpz. 1927, 85), spricht man indes bei der auf A. Schönberg zurückgehenden Ausprägung der Zwölftonmusik von der internen „Gruppierung" der Zwölftonreihe, wie noch für den heutigen Wortgebrauch exemplarische Äußerungen Weberns und Schönbergs belegen:

A. Webern, *Der Weg zur Kompos. in zwölf Tönen* (1932), in: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von W. Reich (Wien 1960): *Wie entsteht die Reihe?* – Sie ist nicht zufällig oder willkürlich, sondern nach bestimmten Überlegungen angeordnet. – Es gibt hier gewisse formale Überlegungen, zum Beispiel werden möglichst viele verschiedene Intervallschritte angestrebt oder gewisse Korrespondenzen innerhalb der Reihe, Symmetrie, Analogie, Gruppierungen (dreimal vier oder viermal drei Töne zum Beispiel) (58);

A. Schönberg, *Compos. with Twelve Tones (1)* (1941, zurückgehend auf einen Vortrag 1934), in: *Style and Idea*, hg. von L. Stein (London 1975): The set is often divided into groups; for example, into two groups of six tones, or three groups of four, or four groups of three tones. This grouping serves primarily to provide regularity in the distribution of the tones (226).

Eine wiederum andere Verwendungsweise bezieht den Ausdruck Gruppe auf die Verbindung einander eng verwandter mus. Formteile: K. Blessinger (*Grundzüge d. mus. Formenlehre*, Stuttgart 1926) unterscheidet beispielsweise zwischen „*figurativer Variation, Ostinatovariation, Charaktervariation* und *Gruppenvariation*" (137), wobei er unter „Gruppenvariation" – etwa im Blick auf F. Mendelssohn Bartholdys *Variations sérieuses* d-moll, op. 54 – „ausgedehntere Variationenwerke, deren einzelne Nummern zu größeren Gruppen sich zusammenschließen" (293), versteht.

Bei J. Schillinger (*The Schillinger System of Mus. Composition*, New York 1941), bei dem der Begriff des „grouping" (Kap. 3: *The Techniques of Grouping*, I, 12 ff.), der kompositorischen Zusammenfassung ausgewählter mus. Elemente mittels bestimmter mathematischer Operationen zu „groups" (Kap. 5: *Composition of Groups by Pairs*, I, 21 ff.), breiten Raum einnimmt, zeichnet sich dann ein erneuter Bedeutungswandel des musiktheoretischen Begriffs der Gruppe, und zwar unter dem Einfluß der Mathematik (vgl. unten, III.), ab. Allerdings betrifft dieser Einfluß bei Schillinger lediglich den Kontext und noch nicht den Ausdruck Gruppe selbst, wie es ebenso – nun vor einem informationstheoretischen Hintergrund – im gemeinsam von A. A. Moles und P. Schaeffer erstellten *Esquisse d'un solfège concret* (im Anh. zu Schaeffer, *A la recherche d'une musique concrète*, Paris 1952) der Fall ist, wenn die Autoren „groupe" als „monophonie" definieren:

Groupe. – Une monophonie de quelque importance (de l'ordre de quelques secondes, voire de quelques dizaines de secondes), étudiée pour ses répétitions ou son évolution interne, reçoit le nom de groupe (204).

Auch O. Messiaen behandelt bei der Erläuterung seiner modalen Kompositionstechnik die Anordnung bestimmter Töne in „Gruppen"; er erweitert die kompositorischen Elemente „Orgelpunkt", „Durchgangsnote" und „Verzierung" zu „Orgelpunktgruppe", „Durchgangsgruppe" und „Verzierungsgruppe", die jeweils „ein vollständiges ‚*musikalisches Ganzes*' (Rhythmus, Harmonie, Melodie) bilden", und antizipiert damit ebenfalls Momente jener Bedeutung, die dem Begriff der Gruppe in der Theorie der seriellen Musik zugewiesen wurde (vgl. unten, III. (1)):

Technique de mon langage mus. (Paris 1944): La pédale deviendra: groupe-pédale; la note de passage: groupe de passage; la broderie: groupe-broderie. Chacun de ces groupes comprendra plusieurs notes étrangères, formant un „*tout musical*" complet (rythme, harmonie, mélodie), et s'analysant: une seule pédale, une seule note de passage, une seule broderie (I, 48).

III. Nach 1950 führt die Entwicklung der seriellen Musik zur ÜBERNAHME DES MATHEMATISCHEN BEGRIFFS DER GRUPPE in die Musiktheorie. (Der soziologische Begriff der Gruppe, auf vielen Gebieten im 20. Jh. zum Modewort avanciert, blieb demgegenüber im Bereich der Musik so gut wie einflußlos, sieht man von Etiketten wie „Groupe des Six", worunter G. Auric, L. Durey, A. Honegger, D. Milhaud, Fr. Poulenc und Germaine Tailleferre seit 1920 in der Pariser Öffentlichkeit figurierten, einmal ab.)
In einer allgemeingültigen und grundlegenden Darstellung hat A. Speiser den mathematischen Begriff der Gruppe mit Hilfe von vier Postulaten umrissen; ihnen zufolge soll erstens innerhalb ein und desselben Systems einem Paar gleicher oder verschiedener Elemente A und B eindeutig ein Element C als ihr Produkt zugeordnet und zweitens die Zusammensetzung der Elemente assoziativ (das Ergebnis ist unabhängig von der Klammersetzung) sein, drittens wird ein Einheitselement E verlangt, das (vergleichbar der Zahl 1 bei der Multiplikation) mit jedem beliebigen anderen Element zusammengesetzt dieses Element wiedergibt, sowie viertens zu jedem Element A eine Umkehrfunktion, ein inverses Element A^{-1} gefordert:

Die Theorie d. Gruppen von endlicher Ordnung (Bln 1923): Ein System von Elementen bildet eine *Gruppe*, wenn folgende vier Postulate erfüllt sind:
I. Das Gruppengesetz: Jedem geordneten Paar von gleichen oder verschiedenen Elementen des Systems ist eindeutig ein Element desselben Systems zugeordnet, das *Produkt* der beiden Elemente. Die Formel dafür ist: $AB = C$.
II. Das Assoziativgesetz: Für die Produktbildung gilt die Gleichung $(AB)C = A(BC)$...
III. Das Einheitselement: Es gibt ein Element E, das für jedes Element A des Systems folgendem Gesetz gehorcht: $AE = EA = A$. E heißt das *Einheitselement* oder die *Einheit* der Gruppe.
IV. Das inverse Element: Zu jedem Element A gibt es ein inverses Element A^{-1}, das der Gleichung genügt: $AX = E$ (1).

Indes muß man, um die Übertragung des mathematischen Begriffs der Gruppe auf die Musik nachvollziehen zu können, zwischen der so definierten „abstrakten Gruppe" einerseits und einer konkreten „Darstellung der Gruppe" andererseits (ibid., 7) deutlich unterscheiden. Fr. Waismann hat in dem Zusammenhang als ein anschauliches Beispiel einer „Darstellung der Gruppe" die „Gesamtheit der Bewegungen im Raum" angeführt:

Einführung in d. mathematische Denken ([Wien 1936] München [3]1970): Ein Beispiel einer Gruppe ist die Gesamtheit der Bewegungen im Raum; denn zwei Bewegungen setzen sich wieder zu einer Bewegung zusammen und jede Bewegung kann durch eine inverse rückgängig gemacht werden; das Einheitselement entspricht dabei der Ruhe als dem Grenzfall der Bewegung (162).

Gleichzeitig erlaubt dieses Beispiel einen direkten Übergang zur Musik, indem man es nämlich auch im Sinne der ‚Gesamtheit der Tonbewegungen im mus. (Zeit-)Raum' verstehen kann.

(1) Nachdem K. Stockhausen sowohl in einem *Beitr. zum 70. Geburtstag Strawinskys* (April 1952; in: *Texte zur Musik 1970–1977*, Bd. IV, Köln 1978), in dem er von „Gruppenrhythmen" (662) und „Gruppenrhythmik" (663) spricht, als auch in einem Art. über *Weberns Konzert für 9 Instr. op. 24* (Februar 1953; in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I, Köln 1963), in dem er die dem Werk zugrundeliegende Zwölftonreihe „in 4 dreitönige Gruppen" aufteilt (24a) und Komposita wie „Gruppenfolge" (24b), „Gruppenreihe" (26a) oder „Gruppenordnung" (29b) bildet, noch an den überlieferten Gebrauch der Bezeichnung Gruppe im Sinne einer beliebigen Zusammenfassung gleicher mus. Elemente (vgl. oben, II. (3)) anknüpfte, verwendet er den Ausdruck Gruppe in der neuartigen, am mathematischen Begriff orientierten Bedeutung erstmals im Sommer 1953. Anlaß dazu gab offensichtlich die kompositorische Arbeit an der elektronischen *Studie I* (1953), über die Stockhausen am 23.8.1953 K. Goeyvaerts in einem Brief berichtet:

Selbstverständlich sind die Klänge, die ich mache, die Musik *des Stückes selber*, an dem ich arbeite: Intervalle zwischen den Sinustönen, Anzahl der Sinustöne, Lautstärke jedes Sinustones und Zeitdauer jedes Sinustones *sind* durch die Struktur bestimmt... D. h. wenn die Struktur vertikale Bildungen fordert (Gruppe 1–6 in meinem Stück als Möglichkeit), gibt es einen „Zusammenklang". Das Wort „Klang" gibt es nicht mehr, es ist dumm. So arbeite ich bei vertikaler Gruppe 1 natürlich nur einen einzigen Sinuston in die Zeitfolge etc. (zit. nach: H. Sabbe, *Die Einheit d. Stockhausen-Zeit...*, in: *Karlheinz Stockhausen, ...wie die Zeit verging...*, Musik-Konzepte, H. 19, München 1981, 44).

Zwar läßt Stockhausen in der zit. Briefstelle den Ausdruck Gruppe noch eher beiläufig fallen, doch in der im Oktober 1953 verfaßten Analyse der mittlerweile fertiggestellten *Studie I* erhebt er ihn dann zum Dreh- und Angelpunkt seiner Erläuterungen. In einem ersten Ansatz zu einer Definition führt er den Terminus Gruppe in Anführungszeichen als Äquivalent für ein „Tongemisch" ein, dessen Klangfarbe dreifach bestimmt ist durch „erstens die Anzahl der in einer Gruppe zusammengefaßten Sinustöne, zweitens die Frequenzverhältnisse zwischen diesen Tönen und drittens die Schallstärke jedes Teiltones"; zudem verdeutlicht Stockhausens anschließende Formel, in der er „‚Gruppierung' der Töne" mit „Komponieren" gleichsetzt, daß er den Terminus Gruppe primär in einem kompositorischen Sinne verstanden wissen will:

Kompos. 1953 Nr. 2, in: *Texte zu eigenen Werken, zur Kunst Anderer, Aktuelles*, Bd. II (Köln 1964): Die Einführung einer aus Tongemischen (‚Gruppen') bestehenden Reihe machte mir in meinen letzten beiden Arbeiten [sc. *Kontra-Punkte* und *Klavierstücke I–IV*, beide 1952–53] den Widerspruch zwischen der Verwendung vorbestimmter Spektren (Instrumente) und einer konsequenten Einbeziehung der Klangfarben in die Reihenstruktur offenbar.
Bei der Komposition mit Sinustönen ist dieser Widerspruch aufgehoben. Bestimmend für die Klangfarbe sind erstens

die Anzahl der in einer Gruppe zusammengefaßten Sinustöne, zweitens die Frequenzverhältnisse zwischen diesen Tönen und drittens die Schallstärke jedes Teiltones.
Mit der ‚Gruppierung' der Töne setzt das ‚Komponieren' ein (25).

Nach einem zweiten Ansatz zu einer Begriffsbestimmung, der in einem Text aus dem Jahre 1954 verborgen ist –

Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form, in: *Texte...,* Bd. I: Gruppenreihen fassen Töne durch gemeinsame übergeordnete Eigenschaften zusammen (76) –,

widmet Stockhausen schließlich dem Problem 1955 eine grundsätzliche, systematische Abh., in der er „Gruppe" explizit als Terminus für „EINE BESTIMMTE ANZAHL VON TÖNEN, DIE DURCH VERWANDTE PROPORTIONEN ZU EINER ÜBERGEORDNETEN ERLEBNISQUALITÄT VERBUNDEN SIND", definiert:

Gruppenkompos.: Klavierstück I (Anleitung zum Hören), ibid.: Mit *‚Gruppe'* ist *eine bestimmte Anzahl von Tönen* gemeint, *die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind,* der Gruppe nämlich (63).

Somit hat nun der Begriff der Gruppe seinen festen Platz in der Theorie der seriellen Musik zugewiesen bekommen, und andere Komponisten übernehmen ihn in der Folgezeit für das eigene Schaffen, wie exemplarisch aus Kommentaren Pousseurs zur Materialdetermination seiner *Exercices de piano* (1956) sowie Ligetis zur Konzeption seines elektronischen Werkes *Artikulation* (1958) hervorgeht:

H. Pousseur, *Zur Methodik,* in: *Mus. Handwerk,* Die Reihe III (Wien 1957): Es gibt... sechs Parameter-Dimensionen. Jede Gruppe, jede Strukturzelle... wird mit einem Indizium für jede Dimension versehen. Dieses Indizium kennzeichnet die Gruppe jedoch nur als ganze. Jedes Element in seiner exakten Funktion festzulegen, ist Aufgabe der Redaktionsarbeit (68);
G. Ligeti, *Wandlungen d. mus. Form,* in: *Form – Raum,* Die Reihe VII (Wien 1960): Im elektronischen Stück „Artikulation" beschäftigte mich vor allem das Komponieren der Aufeinanderwirkung von „Aggregatzuständen". Zuerst wurden Typen mit verschiedenen Gruppenmerkmalen und verschiedener innerer Organisation gewählt... (14).

Zudem begegnet der Terminus Gruppe – ähnlich manch anderen Begriffen der seriellen Musik (→ *Parameter* II. (1)) und nicht immer frei von apologetischen Untertönen (→ *Punktuelle Musik* II.) – auch im Bezug auf Werke früherer Komponisten, insbesondere A. Weberns. Während indes Stockhausen in diesem Zusammenhang beispielsweise den ersten Satz der *Variationen für Klavier* op. 27 (1936) eher im Sinne einer vorsichtigen Andeutung als „Quelle heutiger Vorstellungen von Form und Komposition" charakterisiert (*Gruppenkompos.: Klavierstück I,* loc. cit., 73), verfahren andere Autoren wesentlich unbedenklicher; A. Klammer etwa will seine Analyse des dritten Satzes der *Variationen* op. 27 ausdrücklich als „eine Gesamtdarstellung der Gruppenkomposition des ganzen Satzes" aufgefaßt wissen (*Weberns Variationen für Klavier, op. 27, 3. Satz,* in: *Anton Webern,* Die Reihe II, Wien 1955, 89).
Daß darüber hinaus der mathematische Begriff der Gruppe generell – und auch unabhängig von der Definition Stockhausens – eine nicht unbeträchtliche Faszination auf die Musiktheorie nach 1950 ausgeübt hat, belegt einerseits W. O'Connells Art. *Der Ton-Raum* (in: *Rückblicke,* Die Reihe VIII, Wien 1962), in dem O'Connell Musik gleich einer „emanzipierten Mathematik" (35) interpretiert und unter anderem aufzeigt, wie eine bestimmte „Intervallkonstruktion den mathematischen Begriff der ‚Gruppe'" darstellt (40). Andererseits ist auf das kompositorische Schaffen von I. Xenakis und seine Abh. *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition* (Bloomington, Indiana u. London [1971] [2]1972) zu verweisen, in der Xenakis bei der mathematischen Fundierung der Komposition sowohl die „Abelian group" (160, 199 u. 210) als auch die „Klein group" (170) – zwei spezielle Formulierungen des mathematischen Begriffs der Gruppe – zu Hilfe nimmt.

(a) Des näheren bezieht sich der von Stockhausen in die Theorie der seriellen Musik eingeführte Terminus Gruppe zum einen auf QUALITATIVE MERKMALE des Tonsatzes.
Während Stockhausen diesen Aspekt 1953 in seiner Analyse der elektronischen *Studie I* dadurch angedeutet hat, daß er auch den in die serielle Determination einbezogenen „Gruppencharakter der Strukturen" erwähnt (*Kompos. 1953 Nr. 2,* in: *Texte...,* Bd. II, 27), hebt er ihn 1955 bei der Definition des Begriffs Gruppe mit Nachdruck hervor:

Gruppenkompos.: Klavierstück I, in: *Texte...,* Bd. I: Mit *‚Gruppe'* ist *eine bestimmte Anzahl von Tönen* gemeint, *die durch verwandte Proportionen zu einer übergeordneten Erlebnisqualität verbunden sind,* der Gruppe nämlich. Die verschiedenen Gruppen in einer Komposition haben verschiedene Proportionsmerkmale, verschiedene Struktur, sind aber insofern aufeinander bezogen, als man die Eigenschaften einer Gruppe erst versteht, wenn man sie mit den anderen Gruppen im Grad der Verwandtschaft vergleicht (63).

Zwar spricht Stockhausen auch von „Proportionen" und „Struktur", doch nennt er damit nur zugrundeliegende kompositorische Mittel, auf denen der Begriff der Gruppe im Sinne einer „übergeordneten Erlebnisqualität" – und hierauf liegt der Akzent in seiner Definition – aufbaut. Es geht um bestimmte „Eigenschaften einer Gruppe" und um den „Grad der Verwandtschaft" zu anderen; Stockhausen richtet das kompositorische Hauptaugenmerk nicht länger – wie in der vorangegangenen punktuellen Musik – auf die genaue, absolute Bestimmung des Einzeltons, sondern vielmehr auf die Gestaltung umfassenderer, relativer Wahrnehmungsqualitäten, die beim Hören das interne mus. Detail überwiegen:

Die Art, *wie* die Töne zusammengefügt sind und in der Gruppe erscheinen, bleibt in Erinnerung, weniger das einzelne daran, das einzelne Intervall, das einzelne Zeitverhältnis (65).

(b) Der Terminus Gruppe tritt damit zum anderen in Wechselwirkung mit STATISTISCHEN KOMPOSITIONSKRITERIEN wie „Bewegungsform", „Dichte" oder „Geschwindigkeitsgrad":

op. cit.: Die Konturen der Gruppen erleben wir sinnfällig: sie sind verschieden lang, haben verschiedene Bewegungsformen, verschiedene Dichten und Geschwindigkeitsgrade; verschiedene *Klangformen* (66).

Allerdings muß festgehalten werden, daß sowohl hinsichtlich der *Studie I* (1953) als auch im Blick auf den Begriff der Gruppe, den Stockhausen in diesem Zusammenhang in die Theorie der seriellen Musik einbrachte (vgl. oben, III. (1)), statistische Kriterien zunächst noch keine Rolle gespielt haben; auf eben diesen Sachverhalt dürfte sich auch Stockhausens Bemerkung am Ende des Art. *Gruppenkompos.* (loc. cit.), in dem er 1955 den Begriff der Gruppe am *Klavierstück I* (1953) exemplifiziert, beziehen: „Die Begriffe, die ich hier verwendet habe, fand ich erst viel später" (74) – ein Eingeständnis, das J. Harvey dazu bewogen haben mag, Stockhausens Ausführungen in dem betreffenden Art. insgesamt als „misguided analytical application... to *Piano Piece I*" zu bewerten (*The music of Stockhausen*, London 1975, 24a).

Andererseits sah sich Stockhausen, wie er 1954 rückblickend schildert, bei der Realisation elektronischer Musik mit akustischen Erfahrungen konfrontiert, die dem kompositorischen Denken „von den Einzeltönen aus..., die man gruppiert hören soll", geradewegs zuwiderliefen, indem unter bestimmten Voraussetzungen die Einzeltöne zu komplexen, neuartigen Gesamteindrücken verschmolzen (*Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form*, in: *Texte...*, Bd. I, 76), und derartige Erfahrungen führten ihn dann unmittelbar zur kompositorischen Arbeit mit „annähernden Bestimmungen", die auch als Zusammenhang stiftende „Gruppenkriterien" wirksam werden:

op. cit.: Die statistische Formvorstellung arbeitet mit *annähernden Bestimmungen*. Es geht um *Grade* der Dichte von Tongruppen; Grade der Tonhöhenlage, der Bewegungsrichtung; der Geschwindigkeit, der Geschwindigkeitsveränderung, der durchschnittlichen Lautstärke, der Lautstärkenveränderung; der Klangfarbe und der Klangfarbenmutation. Das heißt nun: Treten in einer solchen Komposition gleiche Grade der eben genannten Gruppenkriterien auf, so wird ein Zusammenhangsbewußtsein entstehen. Man spürt zum Beispiel in einer Komposition: jetzt ist es wieder so dicht, wie in der entsprechenden früheren Bewegungsform; aber die gleiche Dichte ist jetzt mit höheren Tongruppen, höherer Geschwindigkeit und dunklerer Klangfarbe verbunden. Die Dichte wäre in diesem Fall das Kriterium des formalen Zusammenhangs (77).

(c) Und so wie im zuletzt zit. Beispiel das statistische „Gruppenkriterium" der „Dichte" besitzt der Terminus Gruppe überhaupt FORMKONSTITUTIVE GELTUNG, was Stockhausen schon 1953 in der Analyse seiner elektronischen *Studie I* (*Kompos. 1953 Nr. 2*, in: *Texte...*, Bd. II) an der Anwendung eines speziellen „Gruppenschemas", von dem er „Gruppen von höchstens 6 Elementen" ableitet (25), auf den „Formenaufbau des ganzen Werkes" demonstriert:

Dieses Schema, Tongemische aus einfachen Tönen zusammenzusetzen, wird nun zum Formenaufbau des ganzen Werkes verwendet: *Töne bilden Tongemische* (‚Tongruppen' – vertikal); *Tongemische bilden Sequenzen* (‚Klanggruppen' – horizontal); *Sequenzen bilden Strukturen* (‚Sequenzgruppen' – horizontal *oder* vertikal), das heißt aus *einer Gruppenreihe* ergibt sich eine einheitliche Proportion des ganzen Werkes (26).

Noch deutlicher und umfassender arbeitet Stockhausen diesen Aspekt 1955 im Blick auf das *Klavierstück I* (1953) heraus. Denn erstens unterteilt er die in Takt 1 erscheinende „erste Gruppe" des Werkes nochmals in „zwei Untergruppen", wobei er übrigens auch hier terminologisch der mathematischen Theorie der Gruppen folgt, wie ein Vergleich mit Speisers Definition einer „Untergruppe" erkennen läßt:

Gruppenkompos.: *Klavierstück I*, in: *Texte...*, Bd. I: Die erste Gruppe mit 10 Anschlägen hat eine von der tiefsten zur hohen Lage aufsteigende *Bewegungsrichtung* in mittelgroßen Intervallsprüngen... Zwei Intervalle sind jedoch fallend. Das erste gliedert die ganze Gruppe in zwei Untergruppen von 5 und 7 Tönen (63);

A. Speiser, *Die Theorie d. Gruppen von endlicher Ordnung* (Bln 1923): Ein Teilsystem von Elementen der Gruppe, das für sich den Postulaten I bis IV [vgl. oben, III.] genügt, und daher selbst eine Gruppe bildet, heißt eine *Untergruppe* der gegebenen Gruppe (5).

Zweitens verknüpft Stockhausen einander verwandte „Gruppen" zu „Hauptgruppen" sowie jeweils sechs „Gruppen" zu „Gruppenverbänden", woraus am Ende „die Gesamtstruktur des Stückes, die nämlich 6 Gruppenverbände zusammenfaßt", resultiert:

op. cit.: Elemente in Gruppen (die zum Teil noch in Untergruppen differenziert sind); Gruppen in Hauptgruppen und Hauptgruppen im Gruppenverband. Die nächsthöhere Struktureinheit erschließt uns die Gesamtstruktur des Stükkes, die nämlich 6 Gruppenverbände zusammenfaßt (69).

Und drittens gilt der Begriff der Gruppe nicht allein für das *Klavierstück I*, sondern darüber hinaus für die *Klavierstücke I-IV* insgesamt, da man laut Stockhausen jedes einzelne Stück wiederum für sich als „Gruppenverband", „Gruppe" oder „Element" und somit den vollständigen Zyklus als Zusammenfassung von vier „Gruppenverbänden", „Gruppen" oder „Elementen" betrachten kann:

Übrigens sind die verschiedenen Klavierstücke I-IV in einer nochmals höheren Struktureinheit zusammengefaßt, in der jedes einzelne Stück das bedeutet, was der Gruppenverband innerhalb eines Stückes, die Gruppe im Verband, das Element in der Gruppe (72f.).

Dementsprechend führt Stockhausen 1961 die *Klavierstücke I-IV* (1952-53), die elektronischen *Studien I* und *II* (1953/54) sowie die *Gruppen für drei Orch.* (1955-57) als Beispiele einer „Genese von Gruppen-Formen" an, wobei sein Resümee hinsichtlich der „*Gestalt-Charaktere* von Gruppen" auch noch einmal den qualitativen Aspekt des Begriffs (vgl. oben, III. (1)(a)) unterstreicht:

Erfindung u. Entdeckung. Ein Beitr. zur Form-Genese, in: *Texte...*, Bd. I: In der Genese von Gruppen-Formen versuchte ich, die Gleichberechtigung [aller individuellen Elemente (230)] in höher organisierten Organismen mit charakteristischen Gruppenbildungen zu komponieren. Das Problem ist, große Differenziertheit in Ausmaß und *Gestalt-Charaktere* von Gruppen zu ermöglichen und trotzdem ein Gleichgewicht aufrechtzuerhalten (232).

Zudem dokumentieren die *Gruppen für drei Orch.* den Grad an Eigenständigkeit, den eine als Gruppe konzipierte formale Einheit im Einzelfall erlangen kann:

Nr. 6: Gruppen für 3 Orch. (1955-1957), Werkeinführung (1958), in: *Texte...*, Bd. II: *Gruppen* von Klängen, Geräuschen und Klanggeräuschen sind ganz selbständige Einheiten. Jede Gruppe bewegt sich in ihrem Zeitraum. Mit eigenem Tempo vor allem (71).

(2) Im Sinne der oben unter III. (1)(a)-(c) skizzierten Bedeutung des Terminus Gruppe charakterisiert der ebenfalls 1953 von Stockhausen eingeführte Ausdruck Gruppenkomposition eine die punktuelle Musik (→ *Punktuelle Musik*) ablösende ZWEITE PHASE DER SERIELLEN MUSIK.

Bereits beim ersten Gebrauch der Bezeichnung ‚Gruppen'-Komposition (in eigentümlicher, auf die Neuartigkeit der Bezeichnung verweisender Orthographie) kennzeichnet Stockhausen mit ihr 1953 eine Gegenposition zum punktuellen Kompositionsverfahren:

Zur Situation d. Metiers (Klangkompos.), in: *Texte zur elektronischen u. instr. Musik*, Bd. I (Köln 1963): Untersucht man die *Beziehungen zwischen ‚punktueller' und ‚Gruppen'-Komposition* näher, so zeigen sich augenblicklich zwei Extremstellungen, zwischen denen die notwendige Übereinkunft gefunden werden muß (59).

Im chronologisch zweiten Beleg spricht er im gleichen Kontext 1954 schon selbstverständlicher von „Gruppenkomposition", allerdings noch mit Einschränkung auf das eigene Schaffen:

Von Webern zu Debussy. Bemerkungen zur statistischen Form, ibid.: Meine ersten Kompositionen nannte man *‚punktuelle Musik'*...
Bald aber erweiterte ich die ausschließlich ‚punktuelle' Formvorstellung. Ich fand die *Gruppenkomposition* (76).

Wiederum ein Jahr später verwendet Stockhausen dann 1955 bei der expliziten Definition des Terminus Gruppe (vgl. oben, III. (1)), exemplifiziert am *Klavierstück I*, den Ausdruck Gruppenkomposition stellvertretend für eine allgemeine Tendenz in der kompositorischen Arbeit seiner Generation:

Gruppenkompos.: Klavierstück I (Anleitung zum Hören), ibid.: Dieses Stück ist mit Gruppen komponiert. Gruppenkomposition begegnet uns in den Arbeiten der jüngeren Musiker immer häufiger, und so kann der folgende Versuch einer Hörbildung allgemein von Nutzen sein (63).

*

Exkurs: Übrigens hat Stockhausen 1953 nicht als erster das Kompositum Gruppenkomposition gebildet. Wohl ohne sein Wissen erscheint der Ausdruck zuvor bereits im Zusammenhang mit der bildenden Kunst, beispielsweise bei K. Lange (*Das Wesen d. Kunst*, Bln 1901), der die „Komposition einer rundplastischen Gruppe" (II, 245) auch als „Gruppenkomposition" (II, 297) umschrieben hat.

*

Jene Autoren, die sich anschließend auf Stockhausens Begriff der Gruppenkomposition beziehen, setzen dabei unterschiedliche Akzente.

K. Boehmer erblickt in der als Gruppenkomposition bezeichneten Phase der seriellen Musik (sowie in der „Gruppenform" des einzelnen Werkes) eine ausgesprochene Verbesserung der punktuellen Kompositionspraxis, da die einst äußerliche Funktion der Parameter (→ *Parameter* II. (1)) nun in ein inwendiges Moment der Komposition verwandelt worden sei:

Werk – Form – Prozeß, in: *Musik auf d. Flucht vor sich selbst*, hg. von U. Dibelius (München 1969): Die Gruppenform ist das Resultat der Korrektur des ursprünglichen seriellen Konzepts... Wiewohl die Gruppenkomposition bestimmte musikalische Eigenschaften... für eine Gruppe von Tönen aufrecht hielt, um eine größere Einheitlichkeit der Form-Artikulation zu erzielen, fungieren die einzelnen Parameter nicht als äußere Regulative, die bestehende Strukturelemente ihrer jeweiligen formalen Funktion gemäß spezifisch kolorieren, sondern sie sind integrierender Bestandteil dieser Elemente. Damit sind auch in der Gruppenkomposition all jene musikalischen Mittel, die einst der Form die äußeren Konturen verliehen und zu ihrer Entstehung beitrugen, nun interne Kriterien der Form-Elemente (66).

Daß dieses Argument nicht ausschließlich kompositionstechnischer Natur ist, sondern auch einen geschichtsphilosophischen, Th. W. Adorno verpflichteten Hintergrund hat, läßt Boehmers weitere Darstellung erkennen; unter Berufung auf Adornos Begriff des mus. Materials verweist Boehmer auf Stockhausens *Gruppen für drei Orch.* (1955-57), in denen durch eine „dem Stand des musikalischen Materials adäquate Konzeption von dessen Zusammenhang" die vorher einander entfremdeten Aspekte „Klanggestalt und Struktur" gewissermaßen durch sich selbst bedingt zur Einheit verschmelzen:

Die Technik der Gruppenkomposition kann als der Ausgangspunkt für eine dem Stand des musikalischen Materials adäquate Konzeption von dessen Zusammenhang betrachtet werden. Die Gruppen, jene Einheiten von Klanggestalt und Struktur, wie sie zum Beispiel in Stockhausens programmatischer Komposition „Gruppen für drei Orchester" deutlich hervortreten, werden in diesem Stück in spezifische Zusammenhänge gebracht, die ausschließlich in der Qualität und Struktur der einzelnen Gruppen selber beruhen (69).

J. Häusler hingegen hebt in der Beschreibung der von ihm so genannten „Gruppentechnik" auf den statistischen Gesichtspunkt sowie auf die daraus resultierende, im Gegensatz zum zersplitterten „Hörbild" punktueller Musik charakteristische „Bevorzugung von größeren Tonscharen" ab:

Musik im 20. Jh. (Bremen 1969): Die Gruppentechnik... reguliert die Eigenschaften und Beziehungen ganzer Tongruppen durch reihenmäßige Bezüge. Innerhalb der Gruppen selbst sind die Tonfolgen dann nicht mehr streng reihenmäßig geregelt, sondern nach Kriterien statistischer Häufigkeitsgrade angeordnet. Diese Kriterien haben der Technik ihre spezielle Benennung gegeben: man spricht von „statistischer Technik". Das Hörbild der punktuellen Musik ist durch die Abfolge von meist kurztönigen Klangereignissen gekennzeichnet... Charakteristikum der Gruppentechnik dagegen ist die Bevorzugung von größeren Tonscharen (52).

Dabei ist Häuslers Gleichsetzung der Ausdrücke „Gruppentechnik" und „statistische Technik" im Hinblick darauf, daß Stockhausen 1953 den Terminus Gruppe zunächst noch ohne einen Zusammenhang mit statistischen Kriterien gebraucht hat (vgl. oben, III. (1)(b)), zwar ungenau, aber symptomatisch für das heutige Begriffsverständnis.

W. Gieseler vollzieht sie ähnlich, indem er von „*statistischer* oder *Gruppenkomposition*" spricht:

Kompos. im 20. Jh. (Celle 1975): Zahlen- oder Proportionsreihen, auf die Parameter der einzelnen Töne angewandt, ergeben eine Musik, in der Tonpunkte gewissermaßen dissoziiert sind (*punktuelle Musik*...). Solche Reihen, nunmehr auf die Parameter von ganzen Komplexen oder Gruppen angewandt, ordnen die Beziehungen dieser Gruppen statistisch (Gruppendauer, Tonmenge, Tondichte, Ambitus), wobei die einzelnen Töne jeder Gruppe dem Reihenzwang entzogen sind (*statistische* oder *Gruppenkomposition*) (29 b).

Darüber hinaus gewährt Gieseler eine Perspektive auf Konsequenzen des kompositorischen „Denkens in ‚Gruppen'"; einerseits nämlich sei damit der Weg zum ausschließlich statistisch determinierten „*Feld*" gewiesen, andererseits eine „Versöhnung von ‚Punkt' und ‚Gruppe'" im „*Moment*" (→ *Momentum/Moment, instans/instant, Augenblick* III. (2)) vorbereitet worden:

Das Denken in „Gruppen" hat, soweit ich sehe, zweierlei Wirkung für die weitere Entwicklung gehabt: einmal in die Richtung des freien Ausuferns, in das nur statistisch bestimmte „*Feld*" hinein, dann aber auch in eine Richtung, die als Versöhnung von „Punkt" und „Gruppe" erscheint, zum „*Moment*" hin (91 a).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1984

Gymel

engl. Gymel, auch Gymell, Gimel, Gimell, Gemel, Gemell, Gemmel oder Gemmell geschrieben oder in pluralischen Flexionen des lat. gemella bzw. gemellium gebraucht, findet sich als mus. Bezeichnung, stets bezogen auf mehrstimmige Musik und ihre Lehre, in Belegen aus der Zeit von etwa 1440 bis um 1500 auffallend spärlich, vom frühen 16. Jh. an bis um 1585 (vgl. IV. (1) Exkurs) in Quellen engl. Mehrstimmigkeit relativ häufig, danach anscheinend nicht mehr (als jüngste Komposition mit „Gymel"-Partien wird Chr. Tyes Missa *Euge bone* [vermutlich vor 1558] genannt, doch könnten Stücke von R. Parsons [gestorben 1572] und R. White [gestorben 1574] noch wenig später entstanden sein).
An der Herleitung des Wortes aus lat. gemellus, zwillingshaft, bestehen keine Zweifel. Der Lautwandel von e zu i war verbreitet (Luick 1964, 676 ff.), i und y wurden wechselnd gebraucht (ibid., 86 f.), die lat. Kasusendung entfiel (ibid., 464), und ein altfranz. Zwischenglied gemel (als Variante von jumel; Kuhn/Reidy 1963, VI, 59) ist anzunehmen (Shipley 1955, 297). Engl. Wörterbücher verzeichnen neben anderen Bedeutungen des Wortes, in denen ebenfalls das Moment des Zwillingshaften prägend ist, auch den mus. Terminus unter Gemel (ibid.; The Oxford Engl. Dictionary, [2]1989, VI, 424 b). H. H. Carter wählte die Schreibung Gemmel (Carter 1961, 162). Einen lexikalischen Frühbeleg mit franz. Übersetzung bietet ein engl. Wörterverzeichnis des frühen 16. Jh.: „Gymell song *iumeau*..." (J. Palsgrave, *Leclarcissement de la langue francoyse*, London 1530, III, f. xxxvi b).
Ableitungen von Gimel, dem dritten Buchstaben des hebräischen Alphabets, sind in mus. Quellen nicht bezeugt und wenig wahrscheinlich (zu vereinzelten Deutungen in der Forschung siehe unten, IV. (5)).
Die Konnotation des Zwillingshaften läßt sich bei allen bisher bekannten mus. Quellenbelegen als sachgemäß, meist auch als signifikant erkennen. Dies wiegt schwer, weil ein Erschließen der Bedeutung des Wortes, das selten und nur ansatzweise erklärt wird, auf die Interpretation seiner einzelnen Vorkommen angewiesen ist. Bei diesen Belegen aber sind zu unterscheiden (vgl. dazu unten das Quellenverzeichnis): A) Erwähnungen von Wort und Sache in bisher vier bekannten mus. Lehrtexten aus der zweiten Hälfte des 15. Jh.; B) Einzelbelege des Wortes in musikpraktischen Quellen des 15. und 16. Jh., meist nach Art einer Stimmenbezeichnung bei oder in notierten mehrstimmigen Musikstücken; dabei wechselt das Wort zuweilen mit den in Schreibung und Lautung ähnlichen Formen Semel, Semell, Semellum; C) bisher zwei belegte Vorkommen in außermusikalischen Quellen des 16. Jh.

Lit.: J. Tw. Shipley, Dictionary of Early Engl., New York 1955, Art. gemel; H. H. Carter, A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms, Bloomington, Ind. 1961, Art. Gemmel; Sh. M. Kuhn, J. Reidy, Middle Engl. Dictionary VI, Ann Arbor 1963, Art. gemeu u. gemeuen; K. Luick, Historische Grammatik d. engl. Sprache, 2 Bde, [Oxford u. Stuttgart 1914–1940] Nachdruck Stuttgart 1964; E. Klein, A Comprehensive Etymological Dictionary of the Engl. Language I, Amsterdam, London, New York 1966, Art. gemel; The Oxford Engl. Dictionary VI, Oxford [2]1989, Art. gemel.

I. Seit den frühesten bekannten Quellenbelegen aus der Mitte des 15. Jh. und anschließend in relativ zahlreichen Kompositionen der engl. Kirchenmusik aus dem späten 15. bis zum mittleren 16. Jh. erscheint Gymel in Art eines Stimmennamens, der sich aber stets auf ein durch verschiedene Eigenschaften gekennzeichnetes und offenbar als ‚zwillingshaft' angesehenes Paar von Stimmen bezieht. Eine Verschränkung der Bedeutungen von Gymel als Einzelstimme und als Stimmenpaar oder -komplex ist unverkennbar.
(1) Die häufigste der in den Quellen faßbaren Gymel-Eigenschaften ist die abschnittsweise Stimmenspaltung, d. h. die Aufteilung einer Stimme des Satzes in zwei mus. eigenwertige Stimmen. (a) Bei den frühesten Belegen handelt es sich um die Spaltung der Oberstimme des Satzes und um deren ‚Zwillings-Duett', während die anderen Stimmen pausieren. (b) Später wird Gymel auf die Spaltung jeder beliebigen Stimme des Satzes bezogen; währenddessen können die übrigen Stimmen in freier Auswahl am Satz beteiligt bleiben. (c) Manche Fälle lassen darauf schließen, daß Gymel weniger die tatsächliche Stimmenspaltung als deren lesetechnische Kennzeichnung nacheinander notierter, doch gleichzeitig auszuführender Stimmen betraf. (d) Zuweilen wird die Bezeichnung Gymel durch die Wörter Semel, Semell, Semellum ersetzt.
(2) Gelegentlich scheint auch eine melodische Verwandtschaft der Gymel-Stimmen den Eindruck begünstigt zu haben, diese seien ‚Zwillinge'. (a) Ein Traktat aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. beschreibt Gemell(a)e als Stimmen in Einklangs-Imitation. (b) Eine musikpraktische Quelle von um 1500 bezeichnet zweistimmige Sätze mit abschnittsweisen Imitationen aus einer Meßkomposition als „Gemmel", wobei jedoch die duettierenden Stimmen umfangs- und schlüsselverschieden sind, also keiner Spaltung entstammen.

II. Guilielmus Monachus beschreibt um 1480 Gymel als mit dem Fauxbourdon verwandte, durch Parallelführung von Terzen oder Sexten gekennzeichnete mehrstimmige Satzweise der Engländer.
(1) Dabei ist vorwiegend ein zweistimmiger Satz aus Discantus und Tenor gemeint.

(2) Die MÖGLICHKEIT EINER ERWEITERUNG ZUM MEHR ALS ZWEISTIMMIGEN SATZ wird jedoch erwähnt.
(3) SÜDDEUTSCHE BELEGE, in denen es gleichfalls um Satzweisen des Gymel zu gehen scheint, fügen sich allerdings nur schwer in das Bild einer engl. Herkunft des Gymel.

III. Der nach bisheriger Kenntnis einzige literarische Beleg aus dem 15./16. Jh. erwähnt gemmell in VERBINDUNG MIT ‚KUNSTVOLLEN' SATZ- UND VORTRAGSARTEN DER MEHRSTIMMIGKEIT.

IV. Unter dem Eindruck der Beschreibung durch Guilielmus Monachus bezieht die Musikforschung vom ausgehenden 19. Jh. bis zum späten 20. Jh. Gymel in weit umfassenderem Sinn auf TERZEN- UND SEXTENREICHE SÄTZE, wie sie in mehrstimmiger Musik engl. Provenienz schon des 13./14. Jh. begegnen.
(1) Oftmals rückt Gymel zur Bezeichnung für die FRÜHESTE FORM ENGLISCHER POLYPHONIE überhaupt auf.
(2) Dabei werden unterschiedliche Sätze als konkrete Beispiele genannt und in ihnen AUSPRÄGUNGEN EINES GYMEL-STILES gesehen, obwohl in den Quellen jeder Bezug zum Wort Gymel fehlt.
(3) Wiederholt sieht die Forschung in den frühen Besetzungsangaben „DUO" ODER „UNUS" (gegenüber „chorus") aus dem 15. Jh. ein Analogon zu Gymel und setzt diesen Begriff gelegentlich auch mit ihnen gleich.
(4) Von daher wird zuweilen Gymel auch mit dem sogenannten „MOTETTISCHEN DUO" des 15. Jh. in Verbindung gebracht oder sogar identifiziert.
(5) Versuche, Gymel vom HEBRÄISCHEN BUCHSTABEN GIMEL her zu erklären, bleiben singulär und müssen als Fehldeutung gelten.
(6) Neuerdings aber wächst die Tendenz, den Terminus Gymel nur IM SINNE SEINER QUELLEN und der dort faßbaren Bedeutungen zu gebrauchen.

Quellenverzeichnis: Da nach Forschungs- und Quellenlage zu Gymel die Suche nach möglichen weiteren Wortvorkommen wünschenswert ist, soll seine terminologische Behandlung von einer Übersicht der berücksichtigten Belege ausgehen. Bei ihnen wurde für das 15. Jh. Vollständigkeit angestrebt und der Quellenbefund genauer dargestellt. Für die Vorkommen aus musikpraktischen Handschriften des 16. Jh. mußte und konnte summarischer verfahren und lediglich anhand der erreichbaren aussagekräftigen Editionen gearbeitet werden. In der folgenden Übersicht erfaßt die eckig geklammerte Durchnumerierung zunächst die dem 15. Jh. zuzuweisenden Wortnennungen [1–22] mit detaillierten Nachweisen. Sodann beschränkt sich die Liste auf die einzeln nachgewiesenen mus. Belege und skizziert ihre kennzeichnenden Wörter (ohne Schreibungsvarianten), ihre beteiligten Stimmen sowie den Textausschnitt; in einer ersten Rubrik geschieht dies anhand des wichtigen Eton Choirbook (Hs. Windsor, Eton College Library, 178; zw. 1490 u. 1502) [23–33], danach anhand verschiedener Quellen (erwähnt werden C, FH u. L) aus dem 16. Jh. entsprechend den vorliegenden Editionen [34–70]. Obwohl Werkausgaben, in denen die Gymel-Vermerke nicht eigens nachgewiesen sind, unberücksichtigt bleiben mußten (so die durch Sanders 1980, 863 b [ebenso Sanders 2001, 611 b], erwähnten Vorkommen bei Th. Tallis und H. Aston aus *Tudor Church Music*, Bd. VI u. X), darf der Belegfundus für diesen Bereich als repräsentativ gelten. Ergänzt werden schließlich die bisher höchst seltenen Erwähnungen in außermusikalischen Schriften des 16. Jh. [71–72].
Abkürzungen: C (Caius Choirbook): Hs. Cambridge, Univ. Library, Gonville and Caius, 667 (um 1525); FH (Forrest-Heyther-Partbooks): Hs. Oxford, Bodleian Library, Mus. Sch. E. 376–81: a (zw. 1528–1530), b (zw. 1553–1558); L (Lambeth Choirbook): Hs. London, Lambeth Palace Library, 1 (um 1525); Stimmen-Abkürzungen gemäß den in engl. Quellen üblichen Bezeichnungen: Tr: Treble (entspricht Sopran), M: Mene (Alt), Ct: Countertenor (Contratenor), T: Tenor, B: Bass.

A) Erwähnungen in mus. Traktaten:

[1–9] Neun Wortvorkommen in Guilielmus Monachus, *De preceptis artis musicae* (zw. 1480 und 1490), aus d. singulären Quelle Venedig, Bibl. Nazionale di S. Marco, lat. Z. 336 (1581), f. 20 u. 27' u. 29 f. (CSM 11, 30 u. 38 f.; CS III, 289 a, 292 b u. 293 b; ed. Park 1993, 44, 61 u. 64 f.).

[10] Ein Vorkommen in *Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis* aus d. singulären Quelle München, Bayerische Staatsbibl., Clm 26812 (um 1453), f. 345: „gemellia" (ed. Schmid 1990, 83: I,21; vgl. Berktold 2001, 330).

[11–12] Zwei Vorkommen in *Ad sciendum componere gemellas* aus d. singulären Quelle Regensburg, Bischöfliche Zentralbibl., Proskesche Musikbibl. Th 98 (um 1476), 409: „gemellas", „gemelle" (vgl. Berktold 2001, 331).

[13] Ein (durch Chr. Berktold zur Diskussion gestelltes) Vorkommen in *Ars et pract. cantus figurativi* aus d. singulären Quelle München, Bayerische Staatsbibl., Clm 19851 (um 1483), f. 113': „Cantus gimel" (ed. Berktold 2001, 336); gegen „Cantibus coniunctis" (ed. Schmid, *Die musiktheor. Hss. d. Benediktiner-Abtei Tegernsee*, Diss. München 1951, 114) u. „Cantus communis" (CSM 41, 44: 140).

[14] Ein Kompositum im mittelengl. Trakt. *Ferst for the sight of descant* (Pseudo-Chilston) aus d. singulären Quelle London, British Library, Lansdowne 763 (15. Jh.), f. 115: „countergemel" (ed. Meech, *Three mus. Treatises in Engl. from a Fifteenth-Cent. Ms.*, Speculum X, 1935, 261, 16 f.; Bukofzer 1936, 150; Georgiades 1937, 25).

B) Einzelbelege in musikpraktischen Quellen:

[15–18] Hs. München, Bayerische Staatsbibl., Clm 14274 (St. Emmeram-Cod.) (um 1440, teilweise vor 1460[?]), f. 143', 144', 145: „Gemell" und „ad gemell" bei 2st. Tropus-Einfügungen in d. 3st. *Sanctus paschale* von J. Roullet.

[19–20] Hs. Trient, Museo Provinciale d'Arte, Castello del Buonconsiglio, Cod. 1377 (= Tr 90) (zw. 1450–65), f. 362: „Gimel" u. „Alius Gimel" zum Superius des 3st. *O rosa bella*-Satzes (Sachs 1996, 288).

[21–22] Hs. Warschau, Bibl. Uniw., RM 5892 (olim Cod. Mf. 2016, Univ. Breslau) (um 1500), f. 29': „Gemmel" zum 2st. *Et resurrexit*; f. 32: „Gemmell" zum 2st. *Et iterum*, beide aus d. *Missa anon. II* (Feldmann 1932, I: 59, 66 f.; II: 25).

Aus dem Eton Choirbook (zw. 1490 u. 1502):

[23] Nr. 5, J. Browne, *Stabat Virgo Mater Christi*, 6st.: T. 131–160, „Stabas, mater iniucunda... Judeorum scelera" (Musica Britannica X; ed. Harrison 1956, 59 f.): „Semel" zu M1/M2 im 4st. Satz mit Tr u. B1 (146).

[24] Nr. 11, R. Davy, *Salve Regina*, 5st. T. 1–18, „Salve regina... spes nostra, salve" (ibid., 108): „Gemell" u. „Semell" zu Tr1/Tr2 im bis zu 6st. Satz mit M, Ct, T, B (148).

[25] ibid., T. 69–87, „Virgo mater ecclesiae... patrem et filium" (ibid., 111): „Gemell" u. „Semell" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (148).

[26] Nr. 14, W. Lambe, *Salve Regina*, 5st.: T. 112–124, „Virgo clemens... O Maria" (ibid., 137): „Semel" u. „Semellum" zu M1/M2 im 3st. Satz mit Tr (149).

[27] ibid., T. 125–135, „Exaudi preces omnium... pie clamantium" (ibid., 137): „Semellum" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (149).

[28] Nr. 28, G. Banester, *O Maria et Elizabeth*, 5st.: T. 207–221, „et post felices grandaevi... regno in paterno" (Musica Britannica XI; ed. Harrison 1958, 125): „Semell" zu Tr1/Tr2 im 2st. Satz (184).

[29] Nr. 30, W. Cornysh (II.), *Stabat Mater*, 5st.: T. 127–158, „Stabat mater rubens rosa... canit clamorosa" (ibid., 142 f.): „Semell" u. „Gemell" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit B (184).

[30] ibid., T. 159–193, „Crucifige, o quam gravis... Iam versa in maestitiam" (ibid., 144 f.): „Gemel" u. „Gimell" zu Tr1/Tr2 im 2–5st. Satz mit „Gemell" zu M1/M2 und Ct (184).

[31] Nr. 32, Fawkyner, *Gaude Rosa Sine Spina*, 5st.: T. 125–161, „Gaude mater in decore... in caelesti patria" (ibid., 167 ff.): „Semellum" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (185).

[32] Nr. 44, W. Horwood, *Magnificat*, 5st.: T. 33–60, „Quia fecit mihi... nomen eius" (Musica Britannica XII; ed. Harrison, 1961, 70 f.): „Semel" zu T1/T2 im 3st. Satz mit Ct (169).

[33] Nr. 51, R. Davy, *Gaude Flore Virginali*, 6st.: T. 65–101, „Gaude mater miserorum... in caelestibus" (ibid., 137): „Semel" zu M1/M2 im 2st. Satz (171).

Aus Early Engl. Church Music I (*Early Tudor Masses* I; ed. Bergsagel 1962):

[34] Nr. 2, Th. Ashewell, Missa *Ave Maria*, 6st. (FH: b): *Gloria* T. 69–87, „Qui tollis... nobis" (68 f.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 („Primus triplex" u. „Secundus triplex") u. zu M1/M2 („Primus medius" u. „Secundus medius") im 4st. Satz (127).

[35] ibid., *Credo* T. 106–126, „Et incarnatus est... factus est" (87 ff.): „Gimel" u. „Gymel" zu Tr1/Tr2 im 4st. Satz mit M und B (127).

Aus Early Engl. Church Music IV (*Early Tudor Magnificats* I; ed. Doe 1962):

[36] Nr. 1, Anon., *Magnificat*, 5st. (L): T. 33–54, „quia fecit mihi magna" (3 f.): „prima pars gimel" u. „secunda pars gimel" zu Tr1/Tr2 u. zu B2/B1 im 4st. Satz (130).

[37] ibid., T. 172–192, „Sicut locutus est ad patres nostros" (12): „prima pars gimel" u. „secunda pars gimel" zu B1/B2 im 4st. Satz mit M u. T (130).

[38] Nr. 2, Anon., *Magnificat*, 5st. (L): T. 198–217, „Sicut erat in principio et nunc et semper" (32 f.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (131).

[39] Nr. 4, W. Cornysh (II.), *Magnificat*, 5st. (C): T. 97–138, „Esurientes... inanes" (56 ff.): „Gimel" u. „Alia pars" zu Ct1/Ct2 u. zu T1/T2 im 4st. Satz (133).

[40] ibid., T. 139–171, „Sicut locutus... semine eius in saecula" (60 ff.): „Gimel" u. „Alia pars" zu T1/T2 im 3–4st. Satz mit B u. Ct (133).

[41] Nr. 6, H. Prentyce, *Magnificat*, 5st. (C): T. 117–156, „Esurientes... inanes" (99 ff.): „Gimel" u. „Alia pars gimel" zu Ct1/Ct2 u. zu T2/T1 im 2–4st. Satz (135).

Aus Early Engl. Church Music XVI (*Early Tudor Masses* II; ed. Bergsagel 1976):

[42] Nr. 1, Th. Ashewell, Missa *Jesu Christe*, 6st. (FH: a): *Gloria* T. 83–105, „Qui tollis... nobis" (10 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 u. zu M1/M2 im 4st. Satz (203).

[43] ibid., *Sanctus* T. 60–80, „gloria patri" (47 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 mit M u. B2 im 4st. Satz (203).

Aus Early Engl. Church Music XX (*John Taverner I: Six-part Masses*; ed. Benham 1978):

[44] Missa *Gloria Tibi Trinitas*, 6st. (FH: a): *Credo* T. 104–125, „Crucifixus" (36 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit B (251).

[45] Missa *Corona Spinea*, 6st. (FH: b): *Sanctus* T. 143–170, „in nomine Domini" (142 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 im 4st. Satz mit B1 u. B2 (254).

[46] ibid., *Agnus* T. 78–107, „qui tollis peccata mundi miserere nobis" (158 ff.): „Gymel"/„Gimel" zu Tr1/Tr2 u. zu M1/M2 im 4–5st. Satz mit B2 (254).

[47] Missa *O Michael*, 6st. (FH: b): *Gloria* T. 119–134, „qui tollis peccata... deprecationem nostram" (185 ff.): Stimmen von Tr1/Tr2 nicht ausgeschrieben, da einklangskanonisch, im 3st. Satz mit B (255).

[48] ibid., *Credo* T. 43–55, „filium Dei unigenitum" (197 f.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (255).

[49] ibid., *Sanctus* T. 61–79, „gloria tua" (223 f.): Stimmen von Tr1/Tr2 nicht ausgeschrieben, da einklangskanonisch, im 3st. Satz mit B (255); T. 99–115, „benedictus" (227 f.): desgleichen (255).

[50] ibid., *Agnus* T. 69–89, „Agnus Dei" (239 ff.): Stimmen von B1/B2 nicht ausgeschrieben, da einklangskanonisch, im 4st. Satz mit Ct1 u. Ct2 (255).

[51] ibid., *Agnus* T. 107–126, „Dona nobis pacem" (243 ff.): „Gimel" zu B1/B2 im 7st. Satz mit Tr, M, Ct1, Ct2, T (255).

Aus Early Engl. Church Music XXIV (*Christopher Tye II: Masses*; ed. Doe 1980):

[52] Missa *Euge bone*, 6st. (FH: b): *Sanctus* T. 26–46, „Pleni sunt coeli et terra" (135 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 im 4st. Satz mit M u. Ct1.

[53] ibid., *Agnus* T. 56–81, „Agnus Dei... miserere nobis" (152 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 u. zu M1/M2 im 5st. Satz mit T.

Aus Early Engl. Church Music XXV (*John Taverner II: Votive Antiphons*; ed. Benham 1981):

[54] Nr. 1, *Ave Dei Patris filia*, 5st.: T. 149–184, „Ave, plena gratia... a prophetis praeconizata" (19 ff.): „Gimell betwen two trebills and the meane vt sequitur verte ffolium" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (170).

[55] Nr. 7, *O Christe Jesu pastor bone*, 5st.: T. 43–47, „Et ecclesiam piorum Tueare, custos horum" (128): „gimel" zu Tr1/Tr2 im 3st. Satz mit M (182).

[56] Nr. 10, *Virgo pura*, 2st.: T. 1–35, „Virgo pura... cuncta creata, paris" (141 ff.): „gimell" zu B1/B2 im 3st. Satz mit Ct (183).

Aus Early Engl. Church Music XXVIII (*Robert White I: Five-Part Lat. Psalms*; ed. Mateer 1983):

[57] Nr. 1, *Exaudiat te Dominus*, 5st.: T. 66–115, „Exaudiat illum... invocamus" (10 ff.): „Gimel" zu M1/M2 im 4st. Satz mit B1 u. B2.

[58] ibid., T. 116–180, „Ipsi obligati... amen" (15 ff.): „Gimel" zu Ct1/Ct2 u. T1/T2 im 4–7st. Satz.

[59] Nr. 4, *Manus tuae fecerunt me*, 5st.: T. 77–120, „Veniant mihi... fecerunt in me" (83 ff.): „Gimel" zu M1/M2 im 4st. Satz mit B1 u. B2.

[60] ibid., T. 121–152, „ego autem... cor meum immaculatum" (87 ff.): „Gimel" zu Ct1/Ct2 u. zu T1/T2 im 4- bis 7st. Satz mit M, B1 u. B2.

[61] Nr. 5, *Justus es, Domine*, 5st.: T. 82–131, „Tribulatio... mea est" (99 ff.): „Gimel" zu Tr1/Tr2 u. zu M1/M2 im 2–5st. Satz mit B1.

[62] Nr. 6, *Appropinquet deprecatio mea*, 5st.: T. 37–58, „Eructabunt... iustificationes tuas" (110 ff.): „Gimel" zu T1/T2 im 3st. Satz mit B1.

[63] ibid., T. 94–147, „Concupivi salutare... adjuvabunt me" (116 ff.): „Gimel" zu M1/M2 im 4st. Satz mit B1 u. B2.

Aus Early Engl. Church Music XXIX (*Robert White II: Six-Part Lat. Psalms; Votive Antiphons*; ed. Mateer 1983):

[64] Nr. 2, *Domine, quis habitabit* (II), 6st.: T. 51–80, „Ad nihilum... glorificat" (26 f.): „Gimel" zu M1/M2 u. zu T1/T2 im 4st. Satz.

[65] Nr. 6, *Domine, non est exaltatum*, 6st.: T. 56–125, „Sicut ablactus est... in anima mea" (93 ff.): „Gimel" zu B1/B2 im 4st. Satz mit M u. Baritone.

Aus Early Engl. Church Music XL (*Robert Parsons: Lat. Sacred Music*; ed. Doe 1994):

[66] Nr. 1, *Magnificat*, 6st.: T. 104–151, „Esurientes... inanes" (16 ff.): „Gimell" zu M1/M2 u. zu B1/B2 (unvollständig auch zu Tr1/Tr2; vgl. 149 ff.) mit Ct2 im 7st. Satz.

[67] ibid., T. 170–195, „et semini eius in saecula" (24 ff.): „Gimell unus est" (mit Angaben für Dezimenkanon zw. M2/B2) zu M1/M2 u. zu B1/B2 im 6st. Satz mit Ct1 u. T (151).

[68] Nr. 6, *Retribue servo tuo*, 5st.: T. 27–50, „Incola ego sum... in omni tempore" (78 ff.): „Gimell" u. „Gimell secundus" zu Ct1/Ct2 im 3–4st. Satz mit T u. M1 (160).

[69] ibid., T. 73–118, „Aufer a me... in iustificacionibus tuis" (84 ff.): „primus: Gimell" u. „Secundus Bassus", dann auch „Definit Gimel" zu B1/B2 im 3–5st. Satz mit M1, M2 u. Ct (160).

[70] Nr. 8, *O bone Iesu*, 5st.: T. 156–194, „Clamavi ad te... vivencium" (119 f.): „duae partes in una" als Angabe für Einklangskanon zu B1/B2 (ohne Gymel-Vermerk) im 6st. Satz mit M1, M2, Ct u. T.

C) Erwähnungen in außermusikalischen Quellen:

[71] „gemmell" bei G. Douglas, *The Palace of Honour* (1501; ed. Small, *The Poetical Works of Gavin Douglas* I, Edinburgh u. London 1874, 20).

[72] „Gymell song" bei J. Palsgrave, *Lesclarcissement de la langue francoyse* (London 1530, III, f. xxxvi b).

I. Seit den frühesten bekannten Quellenbelegen aus der Mitte des 15. Jh. und anschließend in relativ zahlreichen Kompositionen der engl. Kirchenmusik aus dem späten 15. bis zum mittleren 16. Jh. erscheint Gymel in Art eines STIMMENNAMENS, der sich aber stets auf ein durch verschiedene Eigenschaften gekennzeichnetes und offenbar als ‚zwillingshaft' angesehenes Paar von Stimmen bezieht. Eine Verschränkung der Bedeutungen von Gymel als Einzelstimme und als Stimmenpaar oder -komplex ist unverkennbar.

(1) Die häufigste der in den Quellen faßbaren Gymel-Eigenschaften ist die abschnittsweise STIMMENSPALTUNG, d. h. die Aufteilung einer Stimme des Satzes in zwei mus. eigenwertige Stimmen.

(a) Bei den frühesten Belegen handelt es sich um die SPALTUNG DER OBERSTIMME DES SATZES und um deren ‚Zwillings-Duett', während die anderen Stimmen pausieren.
Dies ist der Fall, wenn innerhalb eines längeren, mehrteiligen und wenigstens dreistimmigen Stückes der Satz für einen gewissen Abschnitt auf eine zwei-

stimmige Partie reduziert wird, wie im möglicherweise ältesten der bekannten Belege, der nicht aus Lehrschriften stammt, sondern in einer musikpraktischen Quelle begegnet: Der sogenannte Codex St. Emmeram (vgl. [15–18]; um 1440, teilweise vielleicht erst vor 1460) enthält innerhalb des dreistimmigen *Sanctus paschale* von J. Roullet drei Partien mit eingefügten Tropustexten: nach dem *Sanctus* „Crux columpna preelecta", nach dem *Pleni* „Morsus sanat sempiternos", nach dem *Benedictus* „Crucis triumphale signum". Diese werden mus. dadurch abgehoben, daß sie nicht nur zweistimmig, sondern auch in der Besetzung für zwei Diskante auftreten, die in der Dreistimmigkeits-Anlage des Stückes (Diskant, Tenor, Contratenor) nicht enthalten ist und wohl auch durch solistische Darbietung zum sonst chorischen Satz kontrastieren sollte. Das Wort „Gemell" dient zur Kennzeichnung jener beiden Stimmen, die im Chorbuch-Lesefeld der einen Diskantstimme nacheinander notiert, aber eben gleichzeitig vorzutragen sind; im ersten Fall steht es am Rand genau in Mitte der Notenzeile, auf der die zweite (also die ‚Zwillings'-) Gymelstimme unmittelbar beginnt; im zweiten Fall aber ist es nahezu zwischen den beiden Conductus-artig untereinanderstehenden Zeilen beider Gymelstimmen eingetragen und durch Striche auf beide bezogen. Hier also erscheint das Wort als Bezeichnung zuerst der Einzelstimme, dann aber des zweistimmigen Satzes. Die Hinweise „ad gemell" nach Ende des *Benedictus* in den Stimmen von Tenor und Contratenor gehören allerdings zu dreitönigen Kadenzwendungen, mit denen diese Stimmen zur letzten „Gymel"-Partie hinzutreten und so das Stück vierstimmig beschließen sollen. Die Gymel-Vermerke dieser Quelle sind somit eine Orientierungshilfe für Sänger, die an jenen Stellen auf eine ungewöhnliche Stimmenspaltung und -notierung im Chorbuch stoßen; sie fungieren aber auch als spezifische Benennung der so charakterisierten Abschnitte.

Weniger leicht zu durchschauen ist die Sachlage bei den Belegen im Trienter Codex 90 (vgl. [19–20]). Denn sie schließen sich an Superius, Tenor und Contratenor des J. Dunstable zugeschriebenen dreistimmigen Liedsatzes *O rosa bella* an und werden zusätzlich eingerahmt von einem offenbar nachträglich hinzugefügten „Secundus Contra concordans cum ceteris vocibus", der die unterste Zeile der betreffenden Doppelseite einnimmt. Der zuweilen verkannte satztechnische Befund zeigt zweifelsfrei, daß „Gimel" und „Alius Gimel", wiewohl auch hier nacheinander notiert, gerade nicht miteinander auszuführen sind, sondern zwei verschiedene zweistimmige Sätze mit der Superius-Stimme von *O rosa bella* bilden sollen. Diese zweistimmigen Sätze waren anscheinend als „Reduktionsformen" des dreistimmigen *O rosa bella* konzipiert (vgl. Sachs 1996, 290). Hier also entsteht die typische Stimmenspaltung nicht innerhalb eines Stückes, sondern durch Hinzukomposition von Stimmen, die jeweils mit dem vorhandenen Superius lagengleiche ‚Zwillings-Sätze' formieren und, als Duette aus Superius und Gimel bzw. Alius Gimel, Alternativen für den überaus verbreiteten und beliebten dreistimmigen Liedsatz darstellten. Auch hier lassen sich die Bezeichnungen Gimel und Alius Gimel auf die jeweils so signierte Einzelstimme beziehen wie auf den mit ihrer Hilfe geschaffenen Duettsatz.

Mit diesen Beispielen aus der Handschrift Trient 90 versuchte Chr. Berktold jenen Beleg in Verbindung zu bringen, den er durch die von ihm überzeugend vorgeschlagene Lesung „Cantus gimel" [13] in die Diskussion einführte:

Ars et pract. cantus figurativi (um 1483): Cantus gimel vix cognoscitur tenor vel contratenor, propter varium cursum utriusque (ed. Berktold 2001, 336; vgl. CSM 41, 44: 140).

Diese auch vom Kontext (zur Lagendisposition von discantus, tenor und contratenor) her nur wenig interpretationsfähige Bemerkung zielt auf die Unterscheidung der „Gimel-Stimme" gegenüber Tenor und Contratenor aufgrund des „abweichenden Verlaufs dieser beiden", läßt aber offen, wie sie sich zur Diskant(ober)stimme verhält. Berktold schlägt vor, die eigentümlich dunkle Aussage „vix cognoscitur tenor vel contratenor, propter varium cursum utriusque" auf „die völlig eigene Form einer Reduktionsstimme aus Tenor und Kontratenor" wie in der Hs. Trient 90 zu beziehen (ibid., 339) und so zu verstehen: „Die Gymelstimme wird nur gerade eben als Tenor oder Contratenor (wieder)erkannt, wegen des sich in der Mannigfaltigkeit unterscheidenden melodischen Verlaufs dieser beiden" (ibid., 338). Die Konjektur des Textes, die zuzutreffen scheint, deutet offenbar in „Cantus gimel" nur auf die Bezeichnung einer Einzelstimme, besitzt aber als sprachliche Bildung eine auffällige Ähnlichkeit mit J. Palsgraves lexikalischem Lemma „Gymell song" [72] (zit. im Vorspann).

(b) Später wird Gymel auf die Spaltung jeder beliebigen Stimme des Satzes bezogen; währenddessen können die übrigen Stimmen in freier Auswahl am Satz beteiligt bleiben.

Ob ein Hinzutreten anderer Stimmen zum zweistimmigen Gymel-Satz, wie es die Kadenzen „ad gemell" des im vorangegangenen Abschn. erörterten *Sanctus* von Roullet zeigen, zunächst nur Ausnahme war oder bereits öfters erfolgte, ist anhand der wenigen frühen Beispiele nicht entscheidbar. Die überwiegende Anzahl der Wortbelege für Gymel, nämlich in den praktischen Quellen engl. Kirchenmusik der frühen und mittleren Tudor-Zeit (zw. 1485 u. 1560), zeigt dagegen eine beträchtliche Vielfalt. Wohl überwiegen im Eton Choirbook (zw. 1490 u. 1502) noch Gymel-Partien der Oberstimme (Treble), doch

auch Mene und Tenor werden gespalten, und der Satz bleibt selten nur zweistimmig. Sogar Fälle doppelter Zwillingsstimmen zu gleicher Zeit begegnen, beispielsweise mit Treble- und Mene-Gymel in einem fünfstimmigen Satz [30], der sich von der regulären Fünfstimmigkeit des Stückes (Tr, M, Ct, T, B) signifikant unterscheidet. Wie hier deutlich wird, benutzte man die Stimmenspaltung, um eine der Ausgangsbesetzung gegenüber neue Klanglichkeit des Vokalsatzes durch kompositorische Belichtung einer bestimmten Lage zu erzielen. Dabei dürfte auch die reduzierte oder solistische Besetzung der gespaltenen Stimmen eine Rolle gespielt haben, wie man es beim auffälligen Verdoppeln der beiden Oberstimmen auf vier in [53] vermuten muß. Andererseits läßt sich ein Vorkommen wie die Baß-Spaltung in [51] als Finalsteigerung der Stimmenzahl (von regulär sechs auf sieben) verstehen. Doch ihrer mus. Substanz nach unterscheiden sich in dieser Praxis die Gymelstimmen – anders als die unten, in I. (2), erörterten – nicht grundsätzlich von den übrigen beteiligten bzw. sie umgebenden Stimmen. Wie in den Gesamtverband des Satzes ein ‚Gymel' integriert werden konnte, zeigt der vierstimmige Fugato-Einsatz (aus Treble-Gymel, Mene und Bass) mit Cantus firmus-entlehntem Themenkopf im *Et incarnatus* der Missa *Ave Maria* von Th. Ashewell [35] (vgl. A. S. Edahl, *The use of pre-existing material in the early Tudor mass cycle*, Diss. Univ. of Wisconsin, Madison 1993, 86).

Die Funktion dieser „Gymel"-Vermerke bestand zweifellos auch hier darin, den Sängern die Spaltung einer regulären Stimme in zwei nacheinander notierte, doch gleichzeitig darzubietende Partien (jeweils als „Gymel" gekennzeichnet) anzuzeigen. Auf diese Bedeutung des Wortes wies bereits G. E. P. Arkwright im Jahre 1893 hin, wenn auch speziell für den Überlieferungsfall in Stimmenbüchern:

Chr. Tye, Mass to six voices „Euge bone", The Old Engl. Ed. X (London 1893), *Introd.*: The word Gimel, which often occurs as a direction to the singers in old music-books, needs a word of explanation. Each part was formerly sung out of a separate part-book; if any of the parts divided, the first and second Treble (for example) had to sing from the same book. The two Treble parts (in this example) were not placed one under the other, as would be done now, but one after the other, and the word Gimel or Gimell was written at the beginning of each of the parts, to shew that from that point they were to be sung simultaneously. The word Gimel seems to be derived from the Latin Gemellus, a twin (6).

Nachdem bereits H. Davey zu seiner Meinung nach möglichen Interpretationen des Ausdrucks (siehe unten, IV. (1) Exkurs) angemerkt hatte, „Sometimes it seems equivalent to *divisi*" (Davey 1921, 52), weisen manche Musiklexika darauf hin, daß solchen „Gymel"-Vermerken diejenige Aufgabe zufiel, die in späterer Instrumentalmusik Angaben wie divisi oder geteilt übernahmen, um für die in einem einzigen Notensystem verzeichneten mehreren Stimmenverläufe verschiedene Ausführende zu fordern und beispielsweise Streicher-Doppelgriffe auszuschließen (A. Hughes, Art. *Gymel*, GroveD II, London [3]1927, 486 a f.; G. Nitz, Art. *Gymel*, Honegger/MassenkeilL, Freiburg i. Br. 1980, III, 407 b; BassoD, *Il lessico* II, Turin 1983, Art. *Gymel*, 453 b).

Die Funktion einer Orientierungshilfe für vom Blatt singende Cantores wird besonders deutlich, wenn die Signaturen „prima pars gimel" und „secunda pars gimel" [36–37, 68, 69] oder „Gimel" und „Alia pars gimel" [39–41] lauten. Damit tritt die Zweiteiligkeit einer so notierten Gymelpartie in den Blick, und es zeigt sich abermals, daß mit Gymel sowohl eine einzelne Stimme als auch der zweistimmige Komplex angesprochen wurde – ähnlich, wie im einzelnen Zwilling die Existenz des Zwillingspaares vorausgesetzt ist. Daher liegt die Bedeutung von Gymel als Satzart („modus"; siehe unten, II. (1)) sehr nahe.

(c) Manche Fälle lassen darauf schließen, daß Gymel weniger die tatsächliche Stimmenspaltung als deren LESETECHNISCHE KENNZEICHNUNG (nacheinander notierter, doch gleichzeitig auszuführender Stimmen) betraf.

Zwei Erscheinungen, in denen der Vermerk Gymel vermieden wird, bestätigen, daß dieser im Repertoire der engl. Kirchenmusik der Tudorzeit vorrangig zur lesetechnischen Kennzeichnung einer tatsächlichen Gymelpartie diente, nämlich nacheinander notierte, doch gleichzeitig auszuführende Abschnitte innerhalb der Niederschrift einer regulären, aber aufgespaltenen Stimme anzeigte. Da die Normalbesetzung beispielsweise in J. Taverners Missa *Corona Spinea* zwei Baßstimmen aufweist, ist der dreistimmige Satz aus B1, B2 und Tr im *Sanctus* (T. 119–133) kein Gymel. Allerdings bietet Taverners *Virgo pura* auch das erstaunliche Beispiel einer als „gimell" signierten Spaltung (in B1 und B2), die gleichsam als Normalbesetzung das ganze Stück hindurch gilt [56]. Wichtiger noch als dieser Maßstab der jeweiligen Normal- oder Ausgangsbesetzung aber sind Beobachtungen an Sonderfällen, bei denen eine Stimme der Normalbesetzung zwar gespalten, aber nicht doppelt notiert zu werden brauchte, wie dies bei kanonischen Bildungen der Fall sein konnte. So liegen in Taverners Missa *O Michael* tatsächliche Spaltungen von Treble oder Bass (bei Ausgangsbesetzung: Tr, M, Ct1, Ct2, T, B) vor, die aber durch strenge Kanon-Anlage und eine entsprechende Kanon-Anweisung mit Pausen-Nennung ("Twoe partes in one, rest 4"; so in [47], ähnlich [49] u. [50]) das Sukzessiv-Notieren überflüssig machten und daher nicht als Gymel angesprochen wurden, wiewohl sie es der Sache nach zweifellos sind. In ähnlicher Weise wird in *O bone Iesu* (Ausgangsbesetzung M1, M2, Ct, T, B) von R. Parsons der Einklangskanon von B1 und B2 durch „duae partes in una" und ohne Gymel-

Notiz angezeigt [70]. Andererseits bezeichnen Quellen zum *Magnificat* desselben Komponisten eine komplizierte Partie im Dezimenkanon zwischen gespaltenen Stimmen (M2/B2) sowohl durch lat. Kanonanweisungen als auch durch Vermerke wie „Gimell" und „Gimell unus est" [67]. Allerdings ist gerade für dieses Stück bezeugt, daß eine einzelne Gymel-Stimme gelegentlich auch in einem ‚falschen' Stimmbuch notiert wurde (P. Doe in Early Engl. Church Music XL, 149). In den meisten Fällen freilich besagte ein „Gymel"-Vermerk beides: daß eine Stimmenspaltung – bei der zwei einzelne Gymelstimmen einen Gymelsatz bilden – vorlag und diese wegen ihrer Aufzeichnungsart besonders angezeigt werden mußte.

(d) Zuweilen wird die Bezeichnung Gymel durch die Wörter Semel, Semell, Semellum ersetzt.

Obwohl diese Bezeichnungspraxis (von den herangezogenen Quellen) nur im Eton Choirbook begegnet, verdient sie begriffsgeschichtliche Beachtung. Denn dort werden in nicht wenigen Stimmenspaltungs-Fällen nur die Wörter Semel, Semell oder Semellum gebraucht, ohne daß von Gymel die Rede ist [23, 26–28, 31–33]. Manchmal aber tritt ein solches Ersatzwort auch im unmittelbaren Wechsel mit „Gemell" auf [24, 25, 29]. Spricht dies für eine Gleichwertigkeit beider Bezeichnungen, so fordert es auch die Frage heraus, ob und inwiefern sie als Synonyme verstanden wurden; denn daß die in Schreibung und Lautung so ähnlichen Formen bloße Versehen oder Verschreibungen darstellen, wäre eine vorschnelle Prämisse. Drei verschiedene Deutungen dieser Semel-Belege wurden vorgeschlagen: sie seien Hinweis für die Rückkehr der gespaltenen Stimmen zum gemeinsamen Unisonus-Singen (Hughes, Reese), sie entsprächen Gymel ähnlich wie „Duo" und „Unus" (Brinkmann; siehe auch unten, IV. (3)) oder bezögen sich auf die solistische Ausführung der Gymelpartien (Sanders):

Hughes, Art. *Gymel* (loc. cit.): ...when the two voices are replaced by one, the direction is cancelled by the word *semellum*, single (486 b);
G. Reese, *Music in the Renaissance* (New York ^{2}1959): The word „*semel*" is used to indicate a return to unison (773);
Brinkmann 1967: Statt Gymel steht hier [in engl. Hss. um 1500] auch das gleichbedeutende semel, was der synonymen Verwendung von Duo und Unus in Handschriften des 15. Jh. entspricht (356 b);
Sanders 1980: The manuscript uses *semel* (*semell, semellum*) as well as the conventional term to designate gymels. This perhaps confirms that no more than two singers usually sang a given voice part. (*Semel* does not indicate the return to unison singing, as has been claimed.) (863 a; ebenso Sanders 2001, 611 b).

Während der erste Vorschlag bereits wegen der erwähnten Fälle der Ersetzung von Gymel durch Semel nicht zu verteidigen ist, bliebe gegenüber den anderen Vorschlägen zu bedenken, daß semel nicht nur ‚einmal' heißen, sondern auch, zumal als graphische Variante von simul, ein ‚Zugleich' im Ausführen der bezeichneten Partien kennzeichnen kann (vgl. Art. *semel* im *Oxford Lat. Dictionary*, Faszikel VII, Oxford 1980, 1729 b: „At one and the same time, simultaneously... (...sometimes confused with *simul* in manuscripts)"; R. Klotz, *Hwb. d. lat. Sprache*, Braunschweig ^{3}1879, II, 1285 a: „auf einmal, ... zugleich"). Dann aber wäre derselbe Sachverhalt getroffen wie in der Metapher des Zwillingshaften der Stimmen.

(2) Gelegentlich scheint auch eine Melodische Verwandtschaft der Gymel-Stimmen den Eindruck begünstigt zu haben, diese seien ‚Zwillinge'.

(a) Ein Trakt. aus der zweiten Hälfte des 15. Jh. beschreibt Gemell(a)e als Stimmen in Einklangs-Imitation:

Ad sciendum componere gemellas [11–12] (um 1476): Ad sciendum componere gemellas non debet peccare <contra> contrapu<n>ctum. Et duplices sunt gemelle similes in discantu, ita tamen, quod unus discantus sequitur alium ad equales voces. Item, si vult componere in tempore perfecto, tunc oportet, quod secundus discantus taceat unum tempus ad mi<n>us. Et post, quando composuit unum tempus primi discantus, tunc oportet, quod quarta nota ponatur in concordancia ad primam secundo. Quinta non debet poni in concordancia contra secundam. Sexta nota debet poni in bona concordancia ad terciam notam. Et oportet, quod contrapu<n>ctus non transgrediatur. Et licet secundum formam discantus, quod aliquando ponatur una quarta, que quarta prohibita non est in minima et principale (ed. Berktold 2001, 331 f.).

Diese „gemelle" sind ihrer Beschreibung nach (in auffälliger Analogie zum Kap. *De fugativis* aus derselben Regensburger Handschrift, 334) ein im Einklang imitierendes Duett zweier (Diskant-)Stimmen, die im Abstand eines perfekten Tempus einander folgen und kontrapunktischen Regeln unterworfen sind. Ob dabei an einen durchgehend kanonischen Verlauf gedacht ist, oder ob (wie im Notenbeispiel zu den „fugative voces" jener Hs. oder später bei A. Ornitoparchus, *Musicae activae micrologus*, Lpz. 1517, f. M ij) eine Eröffnungs-Imitation exemplifiziert werden soll, bleibt unklar. Die Angabe der Quarte im letzten Nebensatz mag sich (außer auf kurze Notenwerte: „minima" und kleinere) mit der Wendung „et [in] principale" auf einen mensural herausgehobenen, also betonten Wert im Sinne einer Synkopendissonanz in Zweistimmigkeit beziehen, könnte aber wohl auch auf die Quartenlizenz zwischen den – als „gemelle" einen ‚vorrangigen' Satz bildenden – Oberstimmen anspielen und dann Dreistimmigkeit voraussetzen, was jedoch den ‚Zwillings-Charakter' der in dieser Deutung als wesentlich verstandenen imitierenden Diskante nicht berührt.

(b) Eine musikprakt. Quelle von um 1500 bezeichnet zweistimmige Sätze mit ABSCHNITTSWEISEN IMITATIONEN aus einer Meßkomposition als „Gemmel", wobei allerdings die duettierenden Stimmen umfangs- und schlüsselverschieden sind, also keiner Spaltung entstammen.
Keine der regulären vier Stimmen der sogenannten *Missa anon. II* aus der Handschrift Warschau (olim Breslau; vgl. Feldmann 1932) wird gespalten, denn im *Et resurrexit* treten Sopran und Alt, im *Et iterum* Alt und Baß zu den einzigen zweistimmigen Sätzen im Stück zusammen. Daß „Gemmel" hier den jeweiligen Satz, nicht eine einzelne Stimme meint, geht aus der Art der Eintragungen hervor: Der Vermerk „Gemmel" auf f. 29' oben in der Mitte [21] gleicht einer ‚Überschrift', und die beiden Stimmen mit den Anfangs-Textmarken *Et resurrexit* stehen auf den beiden obersten Zeilen der Doppelseite f. 29'–30 (entsprechend der normalen Stimmen-Anordnung der Messe im Chorbuch). Das Wort „Gemmell" auf f. 32 [22] ist, in gleicher Funktion, der Textmarke *Et iterum* im Alt vorangestellt, dem drei Zeilen später *Et iterum* und Stimmen-Eintrag für den Baß folgen. Die Aufzeichnung dieses Satzes (erst nach dem *Benedictus* statt direkt nach *Et resurrexit*) füllt exakt die restliche Rectoseite, gehorchte also bloßer Platzersparnis. Da der Tenor stets Cantus firmus-gebunden ist, wurde er an den beiden „Gemmel"-Sätzen (wie am dreistimmigen *Pleni* und *Benedictus*) nicht beteiligt. Diese Belege aus der ehemaligen Breslauer Hs. wurden in ihrer Aussagekraft in Zweifel gezogen, nämlich als „a continental misunderstandig of the word" angesehen (Sanders 1980, 864 a; ebenso Sanders 2001, 612 a). Die in den engl. Quellen ausnahmslos geltende Bedingung lagen- und schlüsselgleicher Gymelstimmen, wie sie oben, I. (1)(b), erörtert wurden, läßt sich jedoch im Blick auf andere Quellen schwerlich ohne weiteres verallgemeinern. Denn die These, in jenen Zeugnissen liege die eigentliche und ursprüngliche engl. Bedeutung von Gymel vor, Entgegenstehendes aber sei „kontinentales Mißverständnis", bedürfte fundierterer Indizien, die alle abweichenden Bemerkungen bei Guilielmus Monachus („Gymel... cum duabus vocibus canitur, scilicet suprano et tenore"; vgl. unten, II. (1)) oder auch im anon. *Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis* („...alique solum duas habeant partes, scilicet discantum et tenorem – sicut sunt gemellia et huiusmodi"; vgl. unten, II. (3)) als Eigenmächtigkeiten oder Fehlgriffe entlarvten, was nicht zuletzt angesichts der Quellenchronologie auf Schwierigkeiten stößt. Werden indessen die abweichenden Äußerungen als eigenständige Zeugnisse für Bedeutungs-Spielarten von Gymel ernstgenommen, so wird man von den ‚Imitations-gemelle' her auch die Bezeichnung Gemmel in der Warschauer Handschrift [21–22] gleichsam legitim auf das deutlich (Unterquint-)imitatorische Konzept zumal in *Et resurrexit* (T. 1–4, 6–10, 12–23), teilweise auch in *Et iterum* (T. 18–20, 21–28) beziehen dürfen. Nicht übersehen sei, daß *Et iterum* (T. 29–31) die Schlußkadenz durch 14 unmittelbar parallelgeführte Terzen vorbereitet, wie sie bei Guilielmus Monachus als Gymel-typisch gelten.

II. Guilielmus Monachus beschreibt um 1480 den Gymel als MIT DEM FAUXBOURDON VERWANDTE, DURCH PARALLELFÜHRUNG VON TERZEN ODER SEXTEN GEKENNZEICHNETE MEHRSTIMMIGE SATZWEISE DER ENGLÄNDER.

(1) Dabei ist vorwiegend ein ZWEISTIMMIGER SATZ AUS DISCANTUS UND TENOR gemeint.
Hier handelt es sich um den bisher bekanntesten Quellentext über Gymel aus dem Trakt. *De preceptis artis musicae* ([1–9]; vermutete Entstehungszeit meist zw. 1480 u. 1490, gelegentlich schon um 1470 oder 1475 angesetzt) von Guilielmus Monachus. Die Partien über den Gymel sind Teil der Erörterungen von mus. Satz- oder Kompositionsweisen („modi") der Engländer („Anglicorum"), stehen dort neben dem Fauxbourdon (→ *Faburdon* I.–III.) und werden wie dieser als eine der Arten mit vorwiegender Parallelführung von Stimmen in imperfekten Konsonanzen (Terzen, Sexten) beschrieben. Der – anscheinend gestörte – Textverlauf in der singulären Quelle für Guilielmus enthält zwei getrennte Komplexe über Gymel. Im ersten („Ad habendum veram et perfectam cognitionem modi Anglicorum"; CSM 11, 29; ed. Park 1993, 43) schließt sich einer Erörterung des „modus faulxbordon" („qui cum tribus vocibus canitur, scilicet, cum suprano, tenore et contratenore") und seinem Notenbeispiel 46 die folgende Passage an:

Nota quod isti Anglici habent unum alium modum, qui modus vocatur gymel, qui cum duabus vocibus canitur, et habet consonantias tertias tam altas quam bassas et unisonos, octavam et sextas reiterando ad octavam bassam, et habet cum hoc sextas et octavas, ut patet per exemplum: [Notenbeispiel; abgebildet bei Sachs 1995, 1733 f.] (CSM 11, 30; ed. Park 1993, 44).

Im Unterschied zum Fauxbourdon gilt der Gymel als zweistimmig, wie auch das auf diesen Passus bezogene Notenbeispiel veranschaulicht. Fraglich ist in diesem Beispiel nur, ob die als kleine Punkte gekennzeichneten Ober- und Unterterzen in realer Lage oder in oktavversetzender Sight-Lesung auszuführen sind, ob somit der Satz aus parallelgeführten Terzen, vom Einklang ausgehend und in ihn mündend, besteht (wie durch Sanders 1980, 863 b, und Sanders 2001, 612, übertragen), oder aber aus Sextenparallelen mit entsprechender Oktavbindung (vgl. Bukofzer 1956, 1140). Das so demonstrierte Satzschema (Einklang-Terzenkette-Einklang bzw. Oktave-Sextenkette-Oktave) ist denkbar simpel und soll wohl lediglich als Modell für Stegreifgesang zu einem gegebenen Tenor gelten.

Der zweite Komplex, der erst nach Partien über Elementarien des einstimmigen Singens und nach Einführung der Mehrstimmigkeitslehre nun von Grund auf („Incipit tractatus circa cognitionem contrapuncti, tam secundum modum Francigenorum quam Anglicorum, cum duabus et cum tribus vocibus et cum quatuor compositis"; CSM 11, 33; ed. Park 1993, 52) folgt, wendet sich abermals, doch ausführlicher den bereits genannten „modi" Fauxbourdon und Gymel zu:

Incipiunt regulae contrapuncti Anglicorum, quae secundum ipsos Anglicos duobus modis fit. Primus modus, qui apud ipsos communis est, Faulxbordon appellatur. Qui faulxbordon canitur cum tribus vocibus, scilicet tenore, contratenore et suprano. Secundus vero modus, qui Gymel appellatur, cum duabus vocibus canitur, scilicet suprano et tenore. Sequuntur regulae dicti modi (CSM 11, 38; ed. Park 1993, 61);

Ad compositionem vero alterius modi, qui modus Gymel appellatur, dantur aliquae regulae.

Prima regula est quod in gymel sex sunt consonantiae, scilicet, tertia tam alta quam bassa, sexta et octava, decima bassa et octava bassa.

Et nota quod, si gymel accipiatur supra cantum firmum, debet tenere regulas superius dictas in faulxbordon, hoc est, numerum ternarium, sive talis numerus sit ternarius in semibrevibus sive in minimis.

Tertia regula est quod in faulxbordon potest fieri contratenor bassus, et in gymel potest fieri contratenor bassus, et isti duo modi cum quatuor vocibus possunt cantari.

Quarta regula est quod, si faulxbordon faciat supranum suum per sextas et octavas, facies contratenorem bassum descendentem subtus tenorem per quintas et tertias bassas, sed quod semper penultima sit quinta bassa subtus tenorem, quae erit decima cum suprano, et antepenultima erit tertia bassa, et sic iterando per quintas bassas et tertias bassas, ita quod prima nota sit octava bassa vel unisonus, et ultima sit octava bassa vel unisonus. Contra vero altus istius Faulxbordon accipiet suam penultimam quartam supra tenorem et suam antepenultimam tertiam supra tenorem, et sic itinerando supra tenorem.

In Gymel autem potest fieri contratenor, quia si Gymel accipiat consonantias sextas et octavas ad modum de Faulxbordon, tunc contratenor de Gymel potest ire sicut contratenor de Faulxbordon per tertias et quintas, vel potest assumere suam penultimam quintam bassam et suam antepenultimam tertiam bassam, sicut dictum est in praecedenti regula (CSM 11, 39; ed. Park 1993, 64 f.).

Der Anfangsabschn. entspricht inhaltlich dem aus dem ersten Komplex Zitierten: Gymel als nach Fauxbourdon zweitem „modus Anglicorum" und bestehend aus Sopran und Tenor. Auch die Konsonanzen-Aufzählung der „Prima regula" weicht trotz Hinzunahme der „decima bassa" nicht grundsätzlich vom zuvor Gesagten ab; nur wird den parallelgeführten imperfekten Konsonanzen mehr Spielraum zum Wechseln eingeräumt, wie ihn die notierten Exempla 55–57 zeigen. Die nicht numerierte zweite Regel erwähnt als möglich – nicht als verbindlich –, auch den Gymel (wie den Fauxbourdon) anhand eines vorgegebenen Cantus firmus zu bilden, und empfiehlt dabei ternäre Mensuren (wie in den Exempla 54, 56–58 benutzt). Die „Tertia regula" aber leitet zum folgenden Gesichtspunkt über.

(2) Guilielmus Monachus erwähnt ebenso die Möglichkeit einer Erweiterung zum mehr als zweistimmigen Satz.

So besagt die „Tertia regula", daß Fauxbourdon wie Gymel einen „contratenor bassus" erhalten oder beide „modi" auch „mit vier Stimmen gesungen werden können" ("isti duo modi cum quatuor vocibus possunt cantari"; CSM 11, 39; ed. Park 1993, 64). Als störenden Widerspruch zum zuvor beschriebenen zweistimmigen Gymel sollte man diese Erweiterungsmöglichkeiten ebenso wenig ansehen wie die erwähnte Differenz in den aufgezählten Konsonanzen. Es ist zwar nicht ganz klar, wie sich Guilielmus den Gymel im drei- oder vierstimmigen Satz vorstellte; doch plausible Demonstrationen für die Dreistimmigkeit bieten zumindest seine Exempla 55 und 57 (CSM 11, 40; ed. Park 1993, 65 u. 68). Denn obwohl die „Quarta regula" zunächst insofern überrascht, als sie sich primär auf die Erweiterung eines Fauxbourdons (allerdings anderen Typs) bis zur Vierstimmigkeit bezieht, scheint wenigstens jene hier erläuterte Technik auch für den Gymel gelten zu können: nämlich seinen (von Sopran und Tenor gebildeten) Satz durch einen tiefliegenden Contratenor vornehmlich aus Unterquinte und -terz so zu ergänzen, daß je nach Kadenzposition zur Paenultima die Quinte und zur Antepaenultima die Terz erklingt. Doch auch die schlichtere Variante mit repetierenden Stütztönen wie in Exemplum 55 steht diesem Verfahren nahe. Auf die bloße Stimmenspaltung innerhalb eines beliebigen Satzverbandes, wie sie in Werken der engl. Kirchenmusik Gymel-typisch ist (vgl. oben, I. (1)(b)), scheint sich Guilielmus aber an keiner Stelle zu beziehen. Die öfters als fraglich betrachteten Eigentümlichkeiten in den Fauxbourdon-Erörterungen dieses Autors sollten unter dem Aspekt ernstgenommen werden, daß er, offenkundig als Italiener, neben der eigenen Praxis („apud nos"; CSM 11, 38; ed. Park 1993, 62) ausdrücklich fremde Verfahren behandelt, deren tatsächliche und noch reichere Vielfalt im Ausnutzen parallelgeführter imperfekter Konsonanzen er unter den beiden modi fauxbourdon und gymel zu erfassen suchte.

Auf die mögliche Dreistimmigkeit beim Gymel dürfte auch folgende Erwähnung anspielen:

Ferst for the sight of descant (Pseudo-Chilston [14]; 15. Jh.): And thi Countergemel begynne and ende in unisoun (zit. nach Bukofzer 1936, 150).

Hier war zuvor im Rahmen der Sight-Lehre die Rede davon, daß beim Countertenor die Lese- und Vortragsintervalle identisch sind, folglich keine imaginative Versetzung im Sinne der Sight-Technik erfolgt. Der Countertenor solle bei tiefem Tenor

hoch liegen, bei hohem Tenor aber tief, doch stets in einer Quinte zum Tenor beginnen und enden. An diese Aussagen schließt der zitierte Satz unvermittelt an. Gedankliche Brücke ist das genannte Anfangs- und Schlußintervall. Auch dieser Beleg für „Countergemel" wurde unterschiedlich interpretiert: „darunter ist wohl der Countertenor gemeint", schloß Georgiades aus dem Kontext und sah darin eine dem Countertenor ähnliche Gymelstimme, die „im Einklang mit dem cantus firmus anfängt und schließt, dieselbe Lage wie dieser einhält und nicht transponiert vorgestellt, d. h. mit demselben Schlüssel wie der cantus firmus gelesen wird" (Georgiades 1937, 42 u. 107). Auch Sanders (1980, 863 a; ebenso 2001, 611 b) neigt zu dieser Erklärung der Aussage, die er allerdings als „laconic" bezeichnet. Für Bukofzer (1936, 91) hingegen bezieht sich der Countergemel „auf die Hinzufügung eines Contra bassus et altus zu einem (zweistimmigen) Gymel".

Begriffsgeschichtlich zwingt dieser Beleg zur Frage, ob im Kompositum Countergemel, das gewiß ein Stimmenname ist, auch der Bestandteil Gymel als eine Einzelstimme verstanden wurde, die – ähnlich wie der Countertenor ‚gegen' den Tenor – „gegen eine [andere] Gymelstimme" zu singen ist, oder als ein bereits zweistimmiges ‚Zwillings-Paar', gegen welches nun eine dritte (oder noch eine vierte) Stimme als „Countergemel" antritt. Neigt man zur letztgenannten Lösung, so kann man sich auf zwei Beobachtungen berufen: Die bisher bekannten theoretischen Erwähnungen des Gymel verstehen diesen vorwiegend als Satzweise, als modus, als Stimmenverband (wenn auch pluralisch als „gemellia" oder „gemelle" [10–12]), kaum aber [13] als Einzelstimme. Zu stützen vermögen auch die Angaben des Guilielmus über Satzweisen des (Terzen-, Sexten- oder Dezimen-) Gymels mit hinzutretender Tief-Stimme in den Intervallen aus der „quarta regula" sowie das erwähnte Exemplum 55 (CSM 11, 40; ed. Park 1993, 65).

Terminologisch wichtige Befunde bleiben: Guilielmus sieht im Gymel eine Satzweise der Engländer und verwendet das Wort Gymel flexionslos als einen innerhalb des lat. Textes fremdsprachlichen Ausdruck. Der zitierte Passus aus dem mittelengl. Sighttraktat scheint diese beiden Spezifika zu stützen. Worin das ‚Zwillingshafte' der Satzweise liegt, bleibt Deutungen überlassen, für die sich bei Guilielmus der vorherrschende Gebrauch parallelgeführter imperfekter Konsonanzen anbietet.

(3) Süddeutsche Belege, in denen es gleichfalls um Satzweisen des Gymel zu gehen scheint, fügen sich nur schwer in das Bild einer engl. Herkunft des Gymel. Denn die Vorkommen aus offenkundig süddtsch. Quellen des 15. Jh. benutzen lat. Formen des Terminus und lassen jeden erkennbaren Bezug zu England vermissen:

Quoniam circa artem musice figurative seu mensuralis ([10]; um 1453): Et licet alique compositiones plures habeant partes quam tres – sicut sunt carmina aut canciones quatuor aut quinque vocum, in quibus aliquando reperiuntur duo discantus, tenor, contratenor et subcontratenor aut duo contratenores etc. –, et eciam alique solum duas habeant partes, scilicet discantum et tenorem – sicut sunt gemellia et huiusmodi –: tamen hoc non fit ita communiter: et igitur de ipsis pro praesenti non est necessarium aliquid dicere (zit. nach Berktold 2001, 330; vgl. für den Zusammenhang auch Schmid 1990, 83: I,20 f.).

Erwähnt werden hier Ausnahmen gegenüber dem offenbar noch „gebräuchlichen" dreistimmigen Satz (kurz zuvor heißt es „cantus mensuralis tres communiter habet partes... tenorem, contratenorem et discantum"; ed. Schmid 1990, 83): einerseits die vier- oder fünfstimmigen „carmina aut canciones", andererseits die nur zweistimmigen „gemellia et huiusmodi". Evident ist hier, daß Zweistimmigkeit aus Discantus und Tenor (also wie bei Guilielmus) die „gemellia" kennzeichnet; Berktold meint sogar, der Autor habe beabsichtigt, mit gemellium „ein Paradigma für den zweistimmigen kontrapunktischen Satz aus Tenor und Diskant heranzuziehen" (Berktold 2001, 330). Angesichts der jüngeren Belege (siehe oben, I. (1)(a)) fällt jedenfalls auf, daß die Stimmenspaltung, nahegelegt durch die erwähnten „duo discantus" beim fünfstimmigen Satz, anscheinend noch nicht mit dem Wort assoziiert wird.

Auch der Passus über die „gemelle" [11–12] (zit. oben, I. (2)(a)) zeigt keinerlei Hinweis auf eine engl. Tradition.

Diese Vorkommen könnten als Entlehnung einer engl. Bezeichnungspraxis bei relatinisierender Anpassung von Gymel an kontinentalen Sprachgebrauch gedeutet werden. Doch sind die Frühzeugnisse für Gymel samt seinen lat. Formen vorerst so spärlich und vage, daß auch die umgekehrte Hypothese, hier könnten Relikte einer Grundschicht für die engl. Wortprägung sichtbar sein, kaum abzuweisen wäre. Insofern muß die Entstehung des mus. Terminus als bislang ungeklärt gelten.

Läßt man spezielle Fragen beiseite, die der durch Chr. Berktold vorgestellte Beleg [13] (siehe oben, I. (1)(a)) aufwirft, so dürfte auch er mehr eine süddtsch. Tradition widerspiegeln als eine erkennbare Abhängigkeit von engl. Praxis.

III. Der bislang einzige literarische Beleg aus dem 15./16. Jh. erwähnt gemmell in Verbindung mit ‚kunstvollen' Satz- und Vortragsarten der Mehrstimmigkeit.

G. Douglas' allegorisch-moralische Traumdichtung *The Palace of Honour* (1501) enthält im Rahmen einer idealisierenden Beschreibung des Musizierens – der „Musyke" – am Hofe der Venus die folgende Strophe:

In modulatioun hard I play and sing / Faburdoun, pricksang, discant, countering, / Cant organe, figuratioun, and gemmell, / On croud, lute, harp, with mony gudlie spring, / Schalmes, clariounis, portatiues, hard I ring, / Monycord, organe, tympane, and cymbell. / Sytholl, psalttrie, and voices sweit as bell, / Soft releschingis in dulce deliuering, / Fractionis diuide, at rest, or clois compell (*Poetical Works*, hg. von J. Small, Edinburgh u. London 1874, I, 20).

Da zuvor vom „sound celestiall" der singenden Jünglinge und Mädchen die Rede ist, und die Folgestrophe hervorhebt, daß selbst Pan, David und Amphion nicht so „plesandlie" zu spielen vermochten, geht es um die Darstellung eines besonders kunstvollen Musizierens. Die ersten drei Verse bieten ein Konzentrat mus. Fachwörter des mehrstimmigen Satzes und Gesanges: „Faburdoun", „pricksang" (Mensuralgesang und seine Notation) und „figuratioun" lassen sich eindeutig auf Satzarten beziehen; auch „discant" und „countering" scheinen weniger die Existenz von Einzelstimmen als deren spezifische Darbietungsweisen (wie „Diskantieren" und „Contratenor-Vortrag" [aus dem Stegreif?]) zu meinen. In solchem Kontext könnte „gemmell" für anspruchsvolles solistisches Singen, vielleicht in hervortretender Treble-Lage, stehen. Allerdings ist zu bedenken, daß „gemmell" als Reimwort innerhalb eines recht strengen Strophenschemas (aus neun Zeilen mit nur zwei Reimen: aab aab bab) fungiert. Die Verse 4–7 enthalten eine Aufzählung mus. Instrumente, wie sie in literarischen Texten aus dem 13. bis 15. Jh. toposhaft begegnet (→ *Canon* III.), doch auch dort die Musik in ihrer erlesensten Schönheit charakterisieren soll.

IV. Unter dem Eindruck der Erläuterung durch Guilielmus Monachus bezieht die Musikforschung vom ausgehenden 19. Jh. bis zum späten 20. Jh. den Terminus Gymel in weit umfassenderem Sinn auf TERZEN- UND SEXTENREICHE SÄTZE, wie sie in mehrstimmiger Musik engl. Provenienz schon des 13./14. Jh. begegnen.

(1) Oftmals rückt Gymel zur Bezeichnung für die FRÜHESTE FORM ENGLISCHER POLYPHONIE überhaupt auf.

Noch im Sinne einer Vermutung faßt H. Riemann im Kap. VII (*Gymel u. Fauxbourdon*) seiner *Gesch. d. Musiktheorie* ([Lpz. 1898] Bln ²1921) die Erörterung der Gymelpassagen von Guilielmus Monachus folgendermaßen zusammen:

Es bedarf nicht des Hinweises, daß wir in dem GYMEL (welcher Name bisher völlig unerklärt ist)* *wahrscheinlich die älteste Form der englischen Mehrstimmigkeit* vor uns haben, aus welcher der dreistimmige Fauxbourdon sich entwikkelt haben wird (154);

in der Anmerkung * ist H. Davey, *History of engl. music* (London 1895, 57), erwähnt, der die Schreibung gemellum im Ms. Eton verzeichnet, wozu Riemann bemerkt: „was freilich eine sehr einfache Lösung des Rätsels wäre (Zwillingsgesang)".

*

Exkurs: In der zweiten Auflage seines Buches äußert sich Davey ausführlicher über seine Erwägungen zum Terminus Gymel:

Davey 1921: This word puzzled me very much at first; but I have since found it used as a direction in several MSS. of the fifteenth and sixteenth centuries, the latest I have seen being in two motets by Robert Whyte, copied by Sadler in 1585. It is variously spelt *Gymell, Gymel, Gimel*, and (in the great Eton MS.) *Gemellum*. The Eton MS. also contains *Semellum*, both directions sometimes appearing in the same piece, and suggesting that they are in some way connected. *Gymel* may be a form of *gimmal*=anything that revolves (as a gimlet, a gimmal-bit); in Digby's *Of Man's Soul* is an allusion to ‚set gimals or strings'. Or it may be derived from *gemellum*, thus expressing duplicity of harmony. I have not seen it directed in secular music. As far as I can judge, it means that the choir were to sing in thirds, or that only two voice-parts were being employed* (52). Vgl. dazu auch die oben, I. (1)(b), zitierte Anmerkung.

Bei den erwähnten Motetten des R. Whyte handelt es sich anscheinend um *Justus es, Domine* [61] und *Domine, non est exaltatum* [65] aus den Partbooks des J. Sadler (Oxford, Bodleian Library, Mss. Mus. e.1–5), die um 1565–1585 entstanden. Die Schreibung Gemellum kann anhand der Edition des Eton Choirbooks nicht nachgewiesen werden. Die erwogenen Ableitungen aus gimmal (technische Bezeichnung für Doppelringe zur Bewegungsübertragung) mit den Hinweisen auf „gimlet" (Handbohrer) und „gimmal-bit" werden nicht mehr vertreten. Auch der Beleg aus K. Digby's *Of the Immortality of Man's Soul* (Paris 1644) kann für Gymel außer Acht bleiben.

Bei der Herleitung aus *gemellum* bietet Davey die Formel „duplicity of harmony", die modifiziert in etlichen engl. Lexika als Standard-Umschreibung wiederkehrt:

J. Tw. Shipley, *Dictionary of Early Engl.* (New York 1955), Art. *gemel*: ...a two-part harmony (297); ebenso *The Oxford Engl. Dictionary*, Oxford ²1989, VI, 424 b;
GroveD (London ⁵1954), Art. *Gymel*: An old term for two-part vocal harmony... (III, 859 b);
H. H. Carter, *A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms* (Bloomington, Ind. 1961), Art. *Gemmel*: A form of two part vocal harmony based on parallel thirds... (162);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Gymel, gimel*: A late medieval term for two-part polyphony... (315 a).

Für die beiden Spezifizierungen hält sich Davey einerseits an Guilielmus Monachus („to sing in thirds" wirkt wie eine formelhafte Zusammenfassung von „habet consonantias tertias tam altas quam bassas"; siehe oben, II. (1)), andererseits an die Stimmenspaltungs-Beispiele.

Bereits vor Riemann und Davey bemüht sich G. Adler um eine Herleitung des Wortes Gymel, deren phantasievolle Lösung die damalige Schwierigkeit des Vorhabens wie auch Adlers Konzept einer frühen „Harmonie" bei Guilielmus widerspiegelt:

Studie zur Gesch. d. Harmonie, in: Sitzungsber. d. philosophisch-historischen Classe d. kaiserlichen Akad. d. Wiss.,

98. Bd. (Wien 1881): Die etymologische Erklärung des Wortes könnte folgende sein: gye führen, leiten, mel Tonart, Singweise, also die ‚Leitsingweise' ...; das Wort kommt heute in England, soweit ich mich erkundigen konnte, nicht mehr vor, ebensowenig der erste Theil des Wortes, nemlich ‚gye'; der zweite Theil nur in Zusammensetzungen wie mel-odious, mel-ody. Bei der Benennung scheint das Hauptgewicht darauf gelegt, dass die Melodie hier gewöhnlich in einer Oberstimme liegt und dass sich die anderen Stimmen nach derselben richten. Die Tragweite dieser Führung der Melodie in der Oberstimme lässt sich ermessen, wenn man bedenkt, dass darin der Kern aller homophon-harmonischen Behandlung liegt. Singt Einer eine Melodie und ein Zweiter begleitet ihn in Terzen oder Sexten oder auch abwechselnd, vorübergehend mit einer Quint, so liegt in dieser Art das Urelementaller ‚harmonischen' Füllung eines Melos vor (813).

*

Entschiedener bekennt sich M. Bukofzer in dem Aufsatz *The Gymel, the Earliest Form of Engl. Polyphony* zu Riemanns Sicht, wobei er auch Davey's Gymel-Erklärung „duplicity of harmony" übernimmt:

Bukofzer 1935: Now we know that ‚Gymel' is the Englished version of ‚cantus gemellus', viz., duplicity of harmony. The term does not occur in the sources before the fifteenth century... The term does not denote every kind of duplicity of harmony... The Gymel, however, is a *special form* of the mediaeval polyphony, the characteristics of which are: *the predilection for consecutive thirds* and for *the crossing of the parts* (78).

Die zu Kennzeichen erhobenen Terzenketten und Stimmkreuzungen sind wohl vor allem aus dem oben, II. (1), erwähnten Exemplum 46 (CSM 11, 30; ed. Park 1993, 44) von Guilielmus abgeleitet.

(2) In dem zuletzt thematisierten Zusammenhang werden unterschiedliche Sätze als konkrete Beispiele genannt und in ihnen AUSPRÄGUNGEN EINES GYMEL-STILES gesehen, obwohl in den Quellen jeder Bezug zum Wort Gymel fehlt.

Bereits 1905 sieht H. E. Wooldridge in Partien der Motette *Deus creator omnium* (Oxford, Bodleian Library, Ms. Mus. E. 7) aus dem späten 14. Jh. Verbindungen mit dem Begriff Gymel:

The Oxford History of Music II (Oxford 1905): ...several interesting examples of parallel progression occur... here... an instance – the first that we have as yet observed – of the device known as *gymel*, consisting of consecutive thirds, sung generally unaccompanied, as in the present case [Notenbeispiel] (104 f.).

Die Überzeugung, mit Gymel die adäquate Bezeichnung der in engl. Stücken auffällig frühen Verwendung imperfekter Konsonanzen gefunden zu haben, drückt sich in der Fortsetzung des zuvor (oben, IV. (1)) zitierten Passus aus, der dann zur Nennung und Erörterung derartiger Beispiele übergeht:

Bukofzer 1935: This form of harmony is to be found very much earlier than all records of the term. It is at the end of the twelfth century that we begin to find the first still timid specimens of it. We see passages of crossing thirds occurring in two English ‚conductūs'. The first is ‚Redit aetas aurea'... The second is ‚Adjuva nos deus'... a third example... the conductus ‚Pater noster'... has some remarkable passages of thirds and also a certain amount of rhythmical and melodical imitation as well as the interchanging of parts (‚Stimmtausch'). Except the last one, these examples are certainly of English origin, and we have good reason to assume that the Gymel is the earliest kind of specifically English harmony (78).

Bezogen auf solche und weitere Beispiele spricht Bukofzer auch von „Gymel manner" (78), „Gymel type" (81), „Gymel principles" (83) und bemerkt zu einem dreistimmigen *Kyrie*:

This new free style of composition cannot be regarded as a Gymel with a treble added. The whole construction here is from the beginning intended as a three-part piece, similar to the Continental technique. The reason for terming it ‚in Gymel style' is the fact that the main melody is entrusted to the middle part and that there is still a predilection for the interval of a third... The predilection for thirds, however, is still greater than in continental pieces (83 f.).

Abschließend versucht Bukofzer, vier unterschiedliche Bedeutungen des historischen wie des in die Geschichte projizierten Gymelbegriffs zu trennen:

The style of these settings cannot precisely be termed ‚Gymel', but its origin from the Gymel tradition is too obvious to call into question these outlines. It is rather difficult to find a name for this style to differentiate between the old real Gymel, the later and freer form just described, and a third form which we must now discuss.
The third meaning of Gymel is a special one, only to be explained in connection with the theory of Faux-bourdon. We can say here, however, that this kind of Gymel is nothing but a Faux-bourdon with *two* parts instead of three. Guilielmus Monachus expressly gives this significance to the term. His description is late (about 1470), and he does not know (he wrote in Italy!) the earlier and full meaning of the Gymel in England. In its weakest sense we find records of the term Gymel (identical to ‚Duo') both in the Eton MS. and in the late Continental MSS. at the close of the century (84).

Dem „alten, echten Gymel" im Sinne der „früheren, vollen Bedeutung von Gymel in England" folgte hiernach eine „spätere und freiere Form", die nicht „genau" Gymel genannt werden könne, doch „Gymel style" zeige. Diese beiden durch Bukofzer postulierten (quellenmäßig allerdings nicht belegten) Bedeutungen aber seien Guilielmus Monachus ungenügend vertraut gewesen, weshalb er den Gymel als „nichts anderes als einen Fauxbourdon mit *zwei* statt drei Stimmen" beschrieben habe (siehe oben, II. (1)–(2)). Die in Quellen wie den Chorbüchern (siehe oben, I. (1)(a–c)) bezeugten Vorkommen jedoch seien Belege für Gymel „im schwächsten Sinne", überdies „gleichbedeutend mit ‚Duo'" (siehe unten, IV. (3)).

G. Reese, *Music in the Middle Ages* (London 1941), knüpft die Verbindung zu eigenständiger engl. Mehrstimmigkeit noch enger: Er veranschaulicht die Erwähnung des Singens „only in two parts" bei dem vor 1223 zu datierenden Giraldus Cambrensis (387) mit einem frühen terzenparallelen Beispiel wie *Nobilis, humilis, Magne, martyr stabilis* (388; übertragen bei H. Besseler, *Musik d. Mittelalters u. d. Renaissance*, Hdb. d. Musikwiss., Potsdam 1931, 175), bespricht andere „early gymels" und konstatiert:

The gymel style is employed also in the earliest known motet with English words, *Worldes blisce – Domino* (c. 1260)...
Even in the 13th century, attempts were made to fill out the gymel by adding a third part above the „twin" voices... *Salve virgo* [Übertragung bei Bukofzer 1935, 81]... form a completely normal gymel... The uppermost voice has several earmarks of having been merely added to this two-part structure (389 f.).

Reese erwähnt als urtümliche Analogie das in Island als Tvisöngur („twin song") gebräuchliche Singen in Parallelen – allerdings aus Quinten (ibid., 270 f., 388 f.). Es überrascht nicht, wenn etliche Autoren den so verstandenen Gymel in die Nähe der ältesten Mehrstimmigkeitsarten rücken und als markanten Typus in deren Entwicklung seit dem Organum einreihen:

H. Hoffmann, Art. *Aufführungspraxis*, MGG I (Kassel 1949): Dieser *Organum*-Technik [sc. aus der *Musica enchiriadis*]... steht in England die Praxis des *Gymel* gegenüber, bei dem die Parallelstimme in Sexten, als Terzen notiert, verläuft. Von dort ging dann auch der dreistimmige improvisierte Gesang aus, der, in Sextakkordfolgen, als *„falso bordone"* (falscher Baß) oder *„Fauxbourdon"* bezeichnet wird (787);
J. Chailley, Art. *Frankreich*, MGG IV (Kassel 1955): Vom 9. Jh., der Zeit der ersten Parallelorgana, bis zum 11. Jh. entwickelte sich die Technik [der frühen Mehrstimmigkeit] nicht weiter; sie scheint aber sehr schnell Großbritannien erobert zu haben. Der dortige, in Terzen verlaufende Gymel stand unterdessen im Gegensatz zu dem kontinentalen Gesang in Quinten und Quarten; er wandelte sich später zum Fauxbourdon in Terzen und Sexten, der im 15. Jh. überall, namentlich in Frankreich und Italien, verbreitet war. Es handelt sich anscheinend um eine insulare Variante des Quartenorganums mit Anfangs- und Schlußkonsonanz, wie es sich bei Pseudo-Hucbald findet [gemeint ist die *Musica enchiriadis*; verwiesen wird auf ihr Beispiel *Rex celi Domine*] (745).

Dabei wird der Gymel auch als spezifisch „improvisatorisch" oder aber als „volkstümlich" charakterisiert, wozu gewiß beitrug, daß man sich auf Beispiele (jenseits der Lehr-Exempla von Guilielmus) berief, die den Eindruck eines „primitive gymel" weckten:

Ferand 1938: Während sich durch die vertikale Komponente des Improvisationstriebes die verschiedenen Formen der Mehrstimmigkeit, Organum bzw. Diaphonie, Déchant, Gymel, Fauxbourdon und Kontrapunkt, entwickeln, führt schließlich die lineare Komponente zur Herausbildung von zwei Haupttypen der Melodiegestaltung und des Gesanges, nämlich zum schlichten, unverzierten „contrapunctus (oder cantus) simplex (planus)" und dem vorerwähnten vielfach benannten „cantus diminutus" (243). [Zu letzterem vgl. auch die Bemerkung über die „Art eines diminuierten Gymels", 349];
H. Engel, *Hohes Mittelalter u. frühe Renaissance*, in: *Knaurs Weltgesch. d. Musik*, hg. von K. Honolka (München u. Zürich 1979): In England tritt in der Polyphonie eine Neigung zu harmonischen Klängen hervor. Zweistimmige volkstümliche Gesänge nannte man Gymel (von *cantus gemellus*, Zwillingsgesang; der Ausdruck findet sich erst im 15. Jh.) (176 f.);
Reese, *Music in the Renaissance* (New York ²1959): ...the *Lochamer Liederbuch* contains... the two-part *Kan ich nit über werden*, which, except for the fact that the parts do not cross, is hardly more than a primitive gymel (with the stereotyped unisons at all the phrase endings) (636).

Auch in neueren Arbeiten klingt diese Sicht des Gymel als eines „recht alten Verfahrens" engl. Musik noch nach:

A. Laubenthal, *Tendenzen d. Kompositionsgesch.*, in: *Die Musik d. 15. u. 16. Jh.* I, hg. von L. Finscher, Neues Hdb. d. Musikwiss. III, 1 (Laaber 1989): Zu den Eigenheiten, welche das englische Musikleben im 14. und frühen 15. Jh. von den Traditionen des Kontinents unterschied, zählte die Praxis einer faktisch dissonanzlosen Stegreifpolyphonie, die in zum Teil recht alten Verfahren wie dem Gymel (Zweistimmigkeit in Sextenparallelen)... ausgeübt wurde (159);
Fr. Büttner, *Klang u. Konstruktion in d. engl. Mehrstimmigkeit d. 13. Jh.*, Münchner Veröff. zur Musikgesch. XLVII (Tutzing 1990): Sucht man... nach einer in der nordeuropäischen Inselwelt beheimateten Musik, die von der Terz als Konsonanz ausgeht, so ist in erster Linie an den Gymel zu denken, dessen früheste Beispiele sich im 13. Jahrhundert finden, wenn er auch... erst im Traktat des Guilelmus Monachus... von der Theorie erfaßt wird (71 f.).

Als schematische Satzweise aus parallelgeführten imperfekten Konsonanzen verstanden, läßt sich Gymel „schriftunabhängigen Praktiken" zuordnen:

Büttner, *op. cit.*: Da es sich bei Gymel und Faulxbourdon wie schon beim Quart- und Quintorganum der *Musica enchiriadis* um schriftunabhängige Praktiken handelt, die von den Ausführenden lediglich die Beachtung einfacher Regeln verlangen, ist es nicht weiter verwunderlich, daß Aufzeichnungen konkreter Abläufe sehr selten sind (74).

Von jenen Praktiken werden Fauxbourdon und Gymel, als Ausgangsmodelle, durch M. Jans einer Didaktik historischer Tonsatzübungen dienstbar gemacht, die in „Stilbereiche vom frühen 15. bis ins frühe 18. Jahrhundert" einführen sollen (*Alle gegen Eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen d. 16. u. 17. Jh.*, Basler Jb. für Historische Musikpraxis X, 1986, 119). Für den Abschn. „Gymels und ihre Kombinationen untereinander" (105 f.) gilt als allgemeine Erläuterung: „Gymels sind, wie der Name erwarten läßt, zweistimmige Modelle. Eine Hauptstimme (bei Guilielmus entweder ein Cantus oder ein Tenor) erhält dabei eine parallel verlaufende Zwillingsstimme". Es liegt nahe, im Sprachgebrauch eines solchen Unterrichts die Bezeichnung Gymel nun mit satztechnischen Erscheinungen auch jünge-

rer Epochen in Verbindung zu bringen, denen das Wort offenbar bereits fremd war.

(3) Wiederholt sieht die Forschung in den frühen Besetzungsangaben „DUO" ODER „UNUS" (gegenüber „chorus") aus dem 15. Jh. ein Analogon zu Gymel und setzt diesen Begriff gelegentlich auch mit ihnen gleich.

In einem Beispiel wie dem *Et in terra* von Guillaume Legrant (CMM XI, 2, 53–55) liegt sachlich sehr Ähnliches vor wie das oben, I. (1)(a), Behandelte: Die vier ausdrücklich für den „chorus" bezeichneten Partien des dreistimmigen Stückes aus Cantus, Tenor und Contratenor werden durch ebenfalls vier zweistimmige Abschnitte zweier Cantus eingeleitet und unterbrochen, und deren solistisch auszuführende Stimmen sind in den Quellen (darunter auch die Hs. Bologna, Civico museo bibliografico mus., Q 15; siehe dazu unten, IV. (4)) uneinheitlich mit den Angaben „duo" oder „unus" versehen (Nachweise CMM XI, 2, XXXII f.). Daß dabei duo und unus gleichsam austauschbar wirken, erklärt sich leicht und weist auf die Analogie zum Gymel: unus meint den Einzelsänger, duo aber mit den beiden Cantores zugleich den von ihnen dargebotenen zweistimmigen Komplex, so daß die erste Bezeichnung in etwa dem Stimmennamen Gymel, die zweite aber dem Gymel–Satz entspricht. Und daß in den streng ‚Note gegen Note' gebildeten Duosätzen des *Et in terra* auch parallelgeführte imperfekte Konsonanzen eine wesentliche Rolle spielen, kann ein Licht auf die sachliche Nachbarschaft von Erscheinungen werfen, bei denen dokumentierte oder auch nur vermutete Beziehungen zum Terminus Gymel bestanden.

(4) Von daher wird zuweilen Gymel auch mit dem sogenannten „MOTETTISCHEN DUO" des 15. Jh. in Verbindung gebracht oder sogar identifiziert.

H. Besseler erkennt im Verfahren, isorhythmische Motetten des 14. Jh. mit Duettpartien lagengleicher Oberstimmen zu eröffnen, ehe der Cantus firmusführende Tenor einsetzt, das Vorbild für eine im 15. Jh. „charakteristische Form der Zweistimmigkeit", die er als „motettisches Duo" bezeichnet (*Bourdon u. Fauxbourdon*, Lpz. [1950] ²1974, 142). Er weist zudem auf das besetzungsgesch. Interesse dieser Duettabschnitte innerhalb von (mehr als zweistimmigen) anspruchsvollen Kompositionen hin:

Das Wort *Chorus* als Besetzungsangabe für mehrstimmige Musik begegnet zum erstenmal in Ordinariumsätzen des Korpus von *BL* [Hs. Bologna, Civico museo bibliografico mus., Q 15] und des 7. Faszikels von O [Hs. Oxford, Bodleian Library, Canonici misc. 213]. Dort wechseln Chorpartien regelmäßig mit Soloduetten, die fast immer für gleich hohe Diskante geschrieben sind, also das früher geschilderte „motettische Duo" für die Kultmusik ausnutzen. Der Vermerk *duo* oder zweimal *unus*, der in *BL* stets hinzugefügt ist, läßt keinen Zweifel, daß man den Klangkontrast von Chor- und Solobesetzung wünschte (158).

Nahezu gleichzeitig verknüpft M. Bukofzer diese Vermerke mit Erscheinungen in engl. Stücken jener Zeit und bringt dabei das Wort Gymel ins Spiel:

Bukofzer 1950: English composers of Power's and Dunstable's generation show a strong predilection for solo duets in their sacred compositions, which alternate with three-part chorus sections... The solo duets have the peculiarity that they frequently come to a complete standstill, expressly indicated by rests of one or more measures. We find numerous examples of this English type of composition – in which the indications *unus* and *chorus* appear – in Codex 37 of Bologna [Q 15]; but these indications occur in English and Italian compositions indiscriminately... In the giant late fifteenth- and early sixteenth-century choir books of English origin [anschließend genannt: L, C und E] we sometimes find, instead of the term *duo*, the term *gymel*. The original meaning of the word is simply „duet for soloist", in contradistinction to choral performance (187 f.).

R. Brinkmann unterstreicht diesen Zusammenhang durch die Annahme einer genetischen Abhängigkeit des Gymel vom „motettischen Duo":

Brinkmann 1967: Auch das sogenannte „motettische Duo" in englischen Kompositionen des frühen 15. Jh. wird heute oft als Gymel angesprochen. Aus dieser dann auch auf das Festland hinüberwirkenden Technik abschnittsweisen 2st. Setzens ist der Gymel, wie er innerhalb mehrstimmiger Kompositionen auftritt, sicher hervorgegangen (356 b).

(5) Singuläre Versuche, Gymel vom HEBRÄISCHEN BUCHSTABEN GIMEL her zu erklären, müssen als Fehldeutung gelten.

V. Lederer, dessen Untersuchungen der *O rosa bella*-Sätze auch die Gymel-Problematik berühren, nimmt die Erwähnung der „Gamme" in L. Power's Traktat (vgl. Georgiades 1937, 12) zum Anlaß, in diesem Terminus – „Gamma ut", tiefste Stufe der gebräuchlichen Skala als pars pro toto des Tonsystems – sowohl Kennzeichen des Gymel als auch Wesenskern mehrstimmiger Satzweise zu vermuten:

Über Heimat u. Ursprung d. mehrstimmigen Tonkunst. Ein Beitr. zur allgemeinen Kulturgesch. d. Mittelalters I (Lpz. 1906): Diese tonleitermäßige Geschlossenheit ist vielleicht auch das charakteristische Kennzeichen des *Gimel*, der... auf keinen Fall eine z w e i stimmige Harmonie bezeichnen kann..., sondern vielmehr, wie ich glaube annehmen zu dürfen, m i t dem Terminus *Gamme* (=Tonleiter) i d e n t i s c h ist... [Bei den Begründungen erwähnt Lederer die Verwandtschaft der hebräischen und griech. Buchstabenbenennung sowie Zeugnisse zum Hebräischen als dem Ursprung aller Buchstaben] (304 f.);

Die Theorie des Gimels (der „*Gamme*") enthielt die Kontrapunktlehre, diejenige des Faulx-Bourdon (wie nachmals der Generalbaß) die Harmonielehre *in nuce*. Die polyphone Kunst entsprang der Verbindung beider Disziplinen (306).

Eine Beziehung des Gymel aber besteht anderweitig weder zu „Gamma ut" oder zu tonsystematischen Grundlagen noch zum hebräischen Buchstaben Gimel, dessen Erwähnung im Zusammenhang der Tonbuchstaben bei Pseudo-J. Wylde (*Musica Manualis*, nach 1220: „Nichil enim differunt in sono G latinum, Γ Gamma graecum et Gimel hebreum"; CSM 28, 59: XI,5) in ein völlig anderes musiktheoretisches Lehrgebiet gehört, zudem offenbar vereinzelt blieb und nicht mit Wortgebrauch und -erklärungen von Gymel in einen Deutungswettstreit treten kann.
Dem Hinweis bei Davey (1921, 80) auf ein „Gymel"-Vorkommen in der Handschrift Pepys 1236 liegt, wie schon Bukofzer (1950, 189) bemerkt, ein anderes Mißverständnis mit einem musikbezogenen Vorkommen des hebräischen Buchstabens Gimel zugrunde: Wie bei der mus.-liturgischen Lamentations-Gattung weithin üblich, wurden die in der Vulgata als Vers-Signaturen dienenden hebräischen Buchstaben beibehalten und mitvertont, so auch in den einstimmigen *Lamentationes Jeremiae* des J. Tuder aus jener Quelle (vgl. CMM XL, 53).

(6) Neuerdings aber wächst die Tendenz, den Terminus Gymel nur IM SINNE SEINER QUELLEN und der dort faßbaren Bedeutungen zu gebrauchen.
Unleugbar lassen sich nahezu alle Bedeutungsnuancen, die Gymel seitens der Forschung auch unabhängig von einer Bestätigung durch historische Quellen zugesprochen wurden, auf Züge des ‚Zwillingshaften' der beteiligten Stimmen beziehen. Dies gilt ebenso für die Stimmenpaare mit auffälliger Bevorzugung der noch ungewöhnlichen Terzen in engl. Stücken seit dem 13. Jh. (vgl. Bukofzers „old real Gymel") samt den etwas freieren Vorkommen im „Gymel-Stil" wie für die charakteristischen Partien des „motettischen Duos" mit seinen eindeutigen Hinweisen auf solistische Ausführung, die zum umgebenden Gesamtsatz des Chores kontrastiert. Und die Wahrscheinlichkeit, daß die so umrissenen Satzweisen kompositionsgeschichtlich mit bezeugtermaßen Gymel genannten Sachverhalten irgendwie zusammenhängen, ist kaum zu bestreiten.
Daß Gymel-Erörterungen selten auf den Hinweis verzichten, der mus. Terminus als solcher sei erst im 15. und 16. Jh. dokumentiert, sollte gewiß den in die Geschichte zurückprojizierten Wortgebrauch durch Kundgabe seiner quellenmäßigen Grenzen legitimieren. Gleichwohl deutet bereits Bukofzer 1950 an, daß er eine strengere Unterscheidung zwischen „historischer" und „systematischer" Bedeutung des Terminus Gymel befürwortet, wobei allerdings der satztechnische Aspekt, der durch Guilielmus Monachus zum vorherrschenden geworden war, nun als „zweitrangig" eingestuft wird:

Bukofzer 1950: The tie-up of this term with fauxbourdon and with the style of parallel thirds seems to be of secondary importance, judging from its actual appearance in musical sources. I must confess that I myself, in an earlier study, did not sufficiently discriminate between the historical and the systematic meaning of the term (188).

Deutlicher noch bemüht sich Sanders, einerseits von Gymel nicht jenseits der Epochen seines Wortgebrauches zu sprechen, andererseits aber auch die Lehre des Guilielmus Monachus gegenüber der engl. Tradition und dem eigentlichen Bedeutungsgehalt des Terminus Gymel abzurücken:

Sanders 1965: ...whether one chooses to define „gymel" as two-part polyphony characterized by thirds and voice-crossings or as „duet for soloists", there is no more reason to apply the term to medieval music than there would be in extending it to any number of sixteenth-century bicinia or Baroque chamber duets for equal voices. Any transfer of the term to other periods of music history necessarily distorts the styles to which its application is proposed (9).
Sanders 1980: Both the principle of parallelism and the corollary separation of the voices in his composed gymels – there is no crossing of voices between cantus and ‚tenor' – set Guilielmus apart from the English tradition. Counterpoint for twin voices has been transmuted into parallelism for two different voices, to which the term gymel seems hardly applicable (864 a; ebenso Sanders 2001, 612 a).

So sehr die klare Trennung von historisch dokumentiertem und historiographisch appliziertem Wortgebrauch zu unterstützen ist, so nachdrücklich ist darauf hinzuweisen, daß wenigstens zwei Bedeutungen von Gymel aus dem Quellenfundus des 15. und 16. Jh. nebeneinander stehen: die ausführungspraktische der Stimmenspaltung (vgl. oben, I. (1)) und die eher satztechnische einer wenn auch uneinheitlich umrissenen Duett-Anlage (siehe oben, I. (2), u. II. (1)–(2)), bei denen das vorauszusetzende Abhängigkeitsverhältnis als noch ungeklärt gelten muß.

Lit.: H. DAVEY, History of Engl. Music, London ²1921; FR. FELDMANN, Der Cod. Mf. 2016 d. Mus. Inst. bei d. Univ. Breslau, Breslau 1932; M. F. BUKOFZER, The Gymel, the Earliest Form of Engl. Polyphony, ML XVI, 1935; DERS., Gesch. d. engl. Diskants u. d. Fauxbourdons nach d. theor. Quellen, Straßburg 1936; DERS., Studies in Medieval and Renaissance Music, New York 1950; DERS., Art. Gymel, MGG V, 1956; THR. GEORGIADES, Engl. Diskanttrakt. aus d. ersten Hälfte d. 15. Jh., München 1937; E. T. FERAND, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938; E. H. SANDERS, Cantilena and Discant in 14th-Cent. England, MD XIX, 1965; DERS., Art. Gymel, New GroveD VII, London 1980 [weithin identisch übernommen in d. 2. Auflage, London 2001, Bd. X]; R. BRINKMANN, Art. Gymel, RiemannL, Sachteil d. 12. Auflage, Mainz 1967; B. SCHMID, Der Musiktrakt. aus Clm 26812, in: Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters I, hg. von M. Bernhard, München 1990; KL.-J. SACHS, Art. Gymel, MGG, Sachteil d. zweiten, neubearbeiteten Ausgabe, Bd. III, Kassel u. Stuttgart 1995; DERS., Die Gymel-Stimmen zum Superius d. „O rosa bella"-Satzes im Kod. Trient 90, Mf IL, 1996; E. PARK, „De Preceptis artis musicae" of Guilielmus Monachus: A new edition, translation, and commentary,

Diss. Ohio State University 1993; CHR. BERKTOLD, Der Begriff d. „Gymel“ in d. süddtsch. Belegen aus d. mittelalterlichen lat. Musiklehre, in: Quellen u. Studien zur Musiktheorie d. Mittelalters III, hg. von M. Bernhard, Bayerische Akad. d. Wiss. Veröff. d. Musikhistorischen Kommission XV, München 2001.

Der Verf. erhielt wichtige Auskünfte u. Hilfen von Frau Dr. habil. E. Witkowska-Zaremba (Warschau) sowie von den Herren Dr. Chr. Berktold und Dr. B. Schmid (beide München).

Klaus-Jürgen Sachs, Erlangen 2001

Handsachen, Handstücke

dtsch.; Handstücke auch vereinzelt im Singular gebraucht. Das Wort Hand verweist in diesen Komposita nicht nur auf den menschlichen Körperteil als Instrument einer Tätigkeit, sondern steht metonymisch im Sinne sowohl eines Maßes für klein, wenig, als auch einer Tätigkeit für Arbeit, Pflege, Übung (vgl. GrimmW IV, II, Lpz. 1877, Art. *Hand*); das Wort Sachen ist im 17. und 18. Jh. in zahlreichen Komposita (wie Kirchen-, Vokal-, Instrumental- und Geigensachen) als Sammelbegriff gebräuchlich und läßt sich in Kompositionstiteln in der zweiten Hälfte des 17. Jh. belegen (z.B. J. M. Nicolai, *Erster Theil Instrumentalischer Sachen oder zwölff Sonaten*, Augsburg 1675); das Wort Stück findet im mus. Kontext seit dem 16. Jh. Verwendung (z.B. bei H. Neusidler, *Ein newgeordnet künstlich Lautenbuch*, Nürnberg 1536, nach GrimmW X, IV, Lpz. 1942, Art. *Stück* II, 17, d)). Der Ausdruck Handsachen erscheint wohl zum ersten Mal 1713 im musiktheoretischen Schrifttum; 1731 wird daneben in gleicher Bedeutung das Kompositum Handstücke gebildet. Seit 1789 treten die Bezeichnungen Handsachen und Handstücke als lexikalische Stichworte auf.

I. Im 18. Jh. dienen die Ausdrücke Handsachen und Handstücke im deutschsprachigen Raum als SAMMELBEGRIFFE FÜR DIE SOLISTISCHE LITERATUR DER TASTENINSTRUMENTE.
(1) In ihrem Gebrauch wird zugleich auf KENNZEICHEN DER NOTATION (‚Tabulatur-Sachen') und MERKMALE DES GALANTEN (‚Galanterie-Sachen') abgehoben.
(2) Um die Mitte des 18. Jh. werden die Begriffe in den Generalbaßschulen in einen DIDAKTISCHEN KONTEXT gebracht.
(3) Seit den siebziger Jahren des 18. Jh. findet die Bezeichnung Handstücke als Sammelbegriff vereinzelt für KURZE UND LEICHT SPIELBARE EINZELSÄTZE FÜR KLAVIERINSTRUMENTE, INSBESONDERE FÜR DAS CLAVICHORD Verwendung.

II. Die 1782 einsetzende Übernahme des Ausdrucks Handstück in die Klavierschulen zur Bezeichnung leichter Klavierstücke führt seit 1800 zu seinem Gebrauch als PÄDAGOGISCHER TERMINUS.
(1) Er bezeichnet ein KLEINES TONSTÜCK FÜR DEN ALLERERSTEN ANFANG IM KLAVIERUNTERRICHT, das gekennzeichnet ist (a) durch MUSIKALISCHE SELBSTÄNDIGKEIT UND QUALITÄT, (b) durch die UMSETZUNG UND ANWENDUNG der erlernten praktischen und theoretischen Fertigkeit ALS ERHOLUNG VON DER EIGENTLICHEN ÜBUNG, (c) durch die ANPASSUNG DER KOMPOSITORISCHEN FAKTUR UND DES MUSIKALISCHEN AUSDRUCKS AN DIE VERSTÄNDNISFÄHIGKEIT VON KINDERN UND ANFÄNGERN und (d) durch die EINBINDUNG IN EINE PROGRESSIVE FOLGE VON UNTERRICHTSSTÜCKEN.
(2) Seit etwa 1835 ist im Gefolge des Auftretens anderer Bezeichnungen für instrumentale Unterrichts- und Übungsstücke (wie Étude, Exercice oder Fingerübung) in der Verwendung des Ausdrucks verstärkt ein VERLUST DER ENGEREN DIDAKTISCHEN BEZEICHNUNGSFUNKTION zu erkennen. (a) Er bezeichnet nun sowohl KLEINE FÜR DEN ÜBUNGSZWECK KOMPONIERTE KLAVIERSTÜCKE schlechthin (b) als auch LEICHTE UNTERHALTUNGSSTÜCKE FÜR ANFÄNGER DES KLAVIERSPIELS. (c) Damit verbunden ist die PREISGABE SEINES STRENGEN BEZUGS AUF TASTENINSTRUMENTE.

I. Im 18. Jh. dienen die Ausdrücke Handsachen und Handstücke im deutschsprachigen mus. Schrifttum als SAMMELBEGRIFFE FÜR DIE SOLISTISCHE LITERATUR DER TASTENINSTRUMENTE. Die Bildung des Wortes Handsachen steht dabei in engem Zusammenhang mit der in Norddeutschland gegen Ende des 17. Jh. entstandenen Tastenspielkunst, die die Laute als bevorzugtes Instrument des häuslichen Musizierens zurückdrängte und zu einer Bevorzugung der Tasteninstrumente im bürgerlichen Bereich führte.
J. Mattheson, der wohl beide Ausdrücke prägt, gebraucht die Bezeichnung Handsachen in seiner frühesten Schrift *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hbg 1713) in Analogie zu Komposita wie Vocal-, Violin-, Kirchen- und Instrumentalsachen; die Begriffsbildung fällt jedoch insofern aus der Reihe vergleichbarer Komposita heraus, als sie sich zur Spezifizierung des Wortes Sachen auf einen menschlichen Körperteil und nicht auf ein Instrument, einen Aufführungsort oder eine Gattung bezieht. Aus dem Kontext geht hervor, daß Mattheson mit diesem Ausdruck die Gattung der Kompositionen für Tasteninstrumente bezeichnet:

> *Sonata* ist eine Art *Instrumental*- insonderheit aber *Violin*-Sachen/ die in abgewechselten *Adagio* und *Allegro* bestehet/ nunmehro schier etwas zu veralten beginnen will/ und von den neuern so genanten *Concerten*i und *Suiten* ziemlich ausgestochen und hindangesetzet/ auff dem vollstimmigen *Clavier* aber gleichsam von frischen wieder belebet worden ist; wiewohl ein Mann/ so wol zu der *Composition*, als *Execution* solcher Hand-Sachen gehöret... (175).

Im Kap. *Von d. mus. Instrumenten* schließt er nach einer Auflistung aller unter dem Begriff Clavier zusammengefaßten Tasteninstrumente folgende Empfehlung an:

> Hand- und *Galanterie*-Sachen/ als da sind/ *Ouverturen*, *Sonaten*, *Toccaten*, *Suiten*, *&c.* werden am besten und reinlichsten auff einem guten *Clavicordio* herausgebracht/ als woselbst man die Sing-Art viel deutlicher/ mit Aushalten und *adouci*ren ausdrücken kan/ denn auff den allezeit

gleich starck nach-klingenden Flügeln und *Epinetten*... (264).

Entscheidend für den Gebrauch des Kompositums Handsachen ist die aus dem Kontext beider Belege deutlich werdende Absicht, die seit dem Ende des 17. Jh. durch den Druck verbreitete Musik für Tasteninstrumente als Gattung begrifflich zu erfassen. Gleichzeitig aber ist damit die Entstehung des Ausdrucks mit dem von Mattheson propagierten Ideal des Galanten, das sich in der aufkommenden Literatur dieser Gattung ausprägt, verbunden (siehe dazu unten, I. (1)).
Daß Mattheson nicht die ihm durchaus geläufige Kennzeichnung Clavier-Sachen verwendet, sondern das Kompositum Handsachen prägt, verweist wohl auf seine Absicht, mit dem Wort Hand (lat. manus) auf die als Manual bezeichnete Klaviatur der Tasteninstrumente abzuheben und die manualiter zu spielenden Kompositionen einem eigenen Terminus zu subsumieren. Denn aus seiner Empfehlung des Clavichords zum Spiel der sogenannten Handsachen geht deutlich hervor, daß er mit dem Gebrauch des Kompositums gerade die Werke für den Liebhaber und für die Sphäre des bürgerlichen Musizierens und somit die Literatur der pedallosen Tasteninstrumente im Blick hat.
Ein weiterer Grund für die Bildung des Kompositums ist 1713 im *Neu-Eröffneten Orchestre* mit der oben zitierten Formulierung: „...wiewohl ein Mann... zu der... *Execution* solcher Hand-Sachen gehöret..." (175), angedeutet und explizit Matthesons späteren Werken zu entnehmen. Ein Beleg aus dem Jahre 1719 läßt gerade auch in Kontrast zu dem Begriff Clavier-Sachen den Schluß zu, daß mit dem Wort Hand zugleich über die Metonymie für Arbeit der als signifikant empfundene Schwierigkeitsgrad der solistischen Klaviermusik, welcher im Unterschied zum Ex-tempore-Spiel der Generalbaßpraxis eine praktische Erarbeitung der Stücke notwendig macht, angesprochen ist (vgl. auch Matthesons vergleichbare Verwendungsweise des Begriffs Faust in *Das Beschützte Orchestre*, Hbg 1717, 222, Anm.: „Sachen... so wohl vor die Kirche als vor die Faust..."):

Exemplarische Organisten-Probe Im Art. Vom Gb. (Hbg 1719): Weil einmahl beym General-Baß spielen/ so wie es *ordinair* geschicht/ wenig mannierliches angebracht wird/ da doch die gröste *Douceur* darinn/ und nicht so wohl in der Faustfertigkeit/ beruhet/ so habe allhier zur Abwechselung eine kleine *Aria* einfliessen lassen...
Keiner wolle sich indessen einbilden/ man gebe diese *Aria* vor Hand-Sachen aus; denn diese müssen anders kommen: Ein *Curieu*ser beliebe auch nur etwann eine *Suite* aus Herrn Capell-Meister Graupners Clavier-Sachen/ oder aus meinem Harmonischen Denckmal dagegen zu halten/ so wird er den Unterscheid leicht finden. Jene Arbeit will *exerci*ret seyn/ und wer sich unterstehet dieselbe *ex tempore* zu treffen/ handelt sehr vermessen... (142 f.).

Deutlicher noch findet sich der Beginn des letzten Satzes in der zweiten, klarer formulierten Auflage des Werkes (mit verändertem Titel), in der Mattheson auch an einigen Stellen den Ausdruck Handsachen ohne nähere Begründung durch Handstücke ersetzt:

Grosse Gb.-Schule (Hbg 1731): Hand-Sachen wollen geübet seyn... (345);
vgl. in diesem Zusammenhang auch J. G. Hoffmans autobiographische Skizze in Matthesons *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hbg 1740): ...von den Instrumental- und Hand-Sachen wird der *Numerus* nicht groß seyn: denn auf dem Clavier bin zu keinen Schwierigkeiten aufgelegt... Harmonische Schwierigkeiten sehe ich lieber auf andrer Leute Papier... (ed. M. Schneider, Bln 1910, 116 f.).

Die im Blick auf die spieltechnische Schwierigkeit vorgenommene Differenzierung zwischen zwei Praktiken tastengebundenen Musizierens (solistisch — begleitend) verdichtet sich im weiteren Verlauf der ersten Hälfte des 18. Jh. zu einer explizit formulierten Systematik der ‚Claviermusik'. Innerhalb dieser wird für den Gebrauch der Bezeichnungen Handsachen und Handstücke die Loslösung der Tasteninstrumente von ihrer Funktion als Fundament im Generalbaß und damit ineins von ihrer begleitenden Rolle konstitutiv:

Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Präludien und Fugen gehören zu Hand-Sachen, wie Hüte und Schue zur Kleidung: denn alles, was auf dem Clavier gespielet wird, theilet sich nur in zweierley Arten: in Hand-Sachen und General-Baß... (104);
C. Ph. E. Bach, *Herrn Professor Gellerts Geistliche Oden u. Lieder mit Melodien* (Bln 1758), *Vorrede*: Ich habe meinen Melodien die nöthige Harmonie und Manieren beygefügt. Auf diese Art habe ich sie der Willkühr eines steifen Generalbaßspielers nicht überlassen dürfen, und man kann sie also zugleich als Handstücke brauchen (o. S.);
G. S. Löhlein, *Clavier-Schule* (Lpz. u. Züllichau 1765), *Vorber.*: ...Absicht [dieses an seine Gb.-Schule anschließenden Lehrwerks] ist: die so trockene als mühsame Lehre vom Accompagnement leicht und angenehm zu machen; aus dieser Ursache ist bey jedem neuen Accorde oder Harmonie, ein practisches Beyspiel beygefüget... Diese Beyspiele, werden außerdem so eingerichtet seyn, daß man sie auch als Handstücke gebrauchen kann (o. S.).

Gleichzeitig ermöglicht dieses Begriffsverständnis die Übertragung der Ausdrücke auch auf die sich verbreitende spieltechnisch einfachere Literatur. Damit tritt einer der Auslöser für die Verwendung des Wortes Hand in den Komposita — der im Bild des zu übenden Körperteils sichtbar werdende Grad der Schwierigkeit — gegenüber der Bezeichnungsfunktion für das Merkmal des Solistischen zurück. Mattheson illustriert in der Darstellung des Lehrers Philomelos diese Auffassung, wenn er zum Zwecke des Unterrichts die Kompositionen für Tasteninstrumente in ‚kleine, mittelmäßige und große' Handsachen gliedert:

Kleine Gb.-Schule (Hbg 1735): Darüber kam der gute Philomelos auf die ehrliche/ bishero unter der Banck gelegene Hand-Sachen... und unterschiede seine Stücke in kleine/ mittelmäßige und große... Unter die kleinen Sachen rechnete er die Kirchen-Gesänge/ Gavotten/ Grotesques/ Angloises/ Polonoises/ Menuetten/ Passepieds/ u.d.g. Die mittelmäßigen enthielten die Airs/ Preludes/ Symphonien/ Ouvertüren/ Partien/ etc. Die grossen aber Sonaten/ Toccaten/ Fantaisien/ Capricci und Fugen (66 f.).

Die von Mattheson 1739 im *Vollkommenen Capellmeister* aufgestellte Polarität von Generalbaß und Handsachen wird in der zweiten Hälfte des Jh. von C. Ph. E. Bach und Wiedeburg aufgenommen und zum Teil ergänzt; zudem verdeutlicht Adlungs Begriffsverständnis in der Auflistung der Prüfungsfächer der Orgelprobe zusätzlich die um 1750 noch nicht auf bestimmte Tasteninstrumente eingeengte Bedeutung des Ausdrucks und die noch vorhandene Assoziation mit spieltechnisch schwieriger Literatur, an der ein Organist „Fertigkeit" zeigen könne:

C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* I (Bln 1753), *Vorrede*: Es wird hier weder von der Art zu fantasiren, noch von dem Generalbasse gehandelt werden... Ich bin hier Willens, die wahre Art zu zeigen, Handsachen mit Beyfall vernünftiger Kenner zu spielen (o. S. [f. 3'—4]);
J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Es wird aber ein jeder Examinator selbst einsehen, daß ordentlicher Weise ein Organist in der Stadt und auf dem Lande zu examiniren sey 1) im Choralspielen... 2) im Generalbaß mit und ohne Zahlen... 3) in der Fertigkeit bey Handsachen; 4) sonderlich in der Fantasie... (813);
M. J. Fr. Wiedeburg, *Anderer Theil d. sich selbst informirenden Clavier-Spielers, oder deutlicher u. gründlicher Unterricht zur Selbst-Information im Gb.* (Halle 1767): Der General-Baß ist von Spielung der Hand-Sachen weit unterschieden... (7).

Der Gebrauch des Ausdrucks Handsachen nach 1750 ist insofern bemerkenswert, als er sich fast vollständig auf derart klassifizierende und abgrenzende Passagen beschränkt. Dies erklärt sich nicht nur aus der Tatsache, daß der Terminus Handsachen im Unterschied zu der sonst weitaus geläufigeren Bezeichnung Claviersachen eine Unterscheidung zwischen improvisierter und ausgeschriebener Musik erlaubt. Ursächlich für diese Verwendung ist vielmehr die seit Entstehung des Ausdrucks deutlich komplementäre Bezeichnungsfunktion zum Begriff des Generalbasses, die in der zweiten Hälfte des 18. Jh. zu einer fast ausschließlich paarigen Wortverwendung führt. Nach einer kurzen Phase vollständiger Synonymie der Komposita Handstücke und Handsachen setzt sich die Wortbildung Handstücke zusammen mit den Ausdrücken Claviersachen und Clavierstücke als Sammelbezeichnung für leichte und kurze Sätze durch (vgl. unten, I. (3)), während sich der Begriff Handsachen (und nur sehr vereinzelt auch Handstücke) einzig noch in der Auseinandersetzung mit dem Generalbaß, wie beispielsweise 1789 bei G. Fr. Wolf, im Sprachgebrauch hält:

Unterricht im Klavierspielen, Zweiter Theil, welcher d. Grundregeln d. Gb. enthält (Halle 1789): Bei Handsachen war es genug, wenn der Lehrling den Diskant- Violin- und Basschlüssel kante, weil die übrigen höchst selten bei dergleichen Stücken vorkommen. Nunmehr mus er aber sich mit dem Alt- und Tenorschlüssel und deren Tönen eben so bekant machen, weil der Generalbas nicht blos diejenigen Stellen begleitet, wo der Bas ausdrücklich mit hinzugesetzt ist... (8 f., Anm.);
Man mus sich auch beim Generalbasspielen eben so, wie bei Handsachen, in den Affeckt des Stücks versetzen... So nöthig der Takt bei Handstücken ist, so nöthig ist er bei dem Akkompagnemente (10).

Zur gleichen Zeit geht dieses Begriffsverständnis in den ersten lexikalischen Art. *Handstücke, Handsachen* ein; die dort erwähnte Ableitung beider Komposita von der ital. Bezeichnung sonata di mano, die in Analogie zu Toccata gesehen wird und die auch Häser 1828 übernimmt, muß freilich als eine wohl konstruierte Etymologie angesehen werden, da sich dieser Ausdruck sonst nicht nachweisen läßt:

[signiert „25"], Art. *Handstücke, Handsachen*, in: *Dtsch. Encyclopädie* XIV (Ffm. 1789): Das Klavecin, das erst vor 150 Jahren in Schwung kam, diente eben wie die Orgel in der Kirche so in Kammermusiken zum Accompagniren, und mehr leistete es nicht, bis endlich in Italien D o m e n i c o und A l e s s a n d r o S c a r l a t t i, in Teutschland H ä n d e l, in Frankreich R a m e a u anfiengen, eine ganze vollständige Musik hierauf zu figuriren, und der Harmonie melodische Sätze beifügten, dann wurden diese Stücke *Sonate*, d. i. Klingstücke oder Toccate vom *toccare*, d. i. berühren, also Greifstücke oder *Sonate di mano*, d. i. Handstücke, Handsachen genannt. Kapellmeister, die keine Uebung mehr auf dem Klavier und Fertigkeit haben, accompagniren nur blos und spielen keine Handsachen (289);
A. F. Häser, Art. *Handstücke, Handsachen*, in: Ersch/Gruber, *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* 2, II (Lpz. 1828): Als nach und nach die Orgel... bedeutende Verbesserungen erhielt, und als gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts der neuere Flügel erfunden wurde... schrieb man für Orgel und Flügel auch Solosachen, *Sonate di mano*, Sonaten, Toccaten, Fantasien, Fugen u. dgl. und benannte sie H a n d s t ü c k e, H a n d s a c h e n (146).

Im 19. Jh. verlieren die Ausdrücke Handsachen und Handstücke — ersterer wird völlig obsolet — ihre Bedeutung als Sammelbegriffe für die solistische Klaviermusik. Einzig Häser erwähnt noch einen im frühen 19. Jh. vereinzelten Gebrauch des Ausdrucks Handstück als „allgemeinen Namen" im Gegensatz zu „besondern Benennungen" in Titeln von Orgelkompositionen:

ibid.: Die Titel der Kompositionen für die Orgel... enthalten noch zuweilen den allgemeinen Namen Handstücke, gewöhnlicher jedoch die besondern Benennungen Orgelschule, Vorspiele, Nachspiele, variirte Choräle, Trio's, Fantasien, Fugen u.s.w... (147).

Aus dem einzigen nachweisbaren Vorkommen von Handstück zur Bezeichnung von Orgelstücken in einer *Einladung... zur Subscription* in der Zs. Cäcilia (XIX, 1837, 68: „Handstücke für Orgel") geht jedoch nicht hervor, ob es sich dabei noch um die allgemeine Bedeutung im Sinne eines kleinen Tonstücks handelt oder ob der Ausdruck in pädagogischer Hinsicht als Übungsstück gemeint ist (vgl. unten, II. (1)).

(1) Mit der Verwendung von Handsachen und Handstücke wird zugleich auf KENNZEICHEN DER NOTATION (‚Tabulatur-Sachen') und MERKMALE DES GALANTEN (‚Galanterie-Sachen') abgehoben. Damit wird an eine Bezeichnungstradition angeknüpft, in der die komponierte, solistische Musik für Tasteninstrumente und deren Spielweise von der Fundamentpraxis des Generalbasses und der in dieser Technik komponierten Werke mittels der Ausdrücke Tabulatur und Galanterie unterschieden werden (vgl. etwa A. Werckmeister, *Harmonologia Mus.*, Ffm. u. Lpz. 1702, 68 f.: „...halte viel auf gute *Tabulatur* Sachen... Hingegen aber muß man sehen/ daß man auch *extempore* ein *Thema* oder Lied recht anbringe... Dann muß auch das Examen im *General*-Basse vorgenommen werden/ auch wohl etwas von der *Tabulatur*...", und J. D. Heinichen, *Neu erfundene u. Gründliche Anweisung*..., Hbg 1711, 24: „...so hat derjenige nicht nöthig/ ...sich ein oder mehr Jahre mit Erlernung vieler *Suiten* und *Praeludien* auffhalten zu lassen/ welcher nur allein den *General Bass*, nicht aber *à part* die *Galanterie* auff den *Clavier* zu erlernen suchet").

Im Gebrauch der Ausdrücke Handsachen und Handstücke werden die beiden früheren Bezeichnungsweisen der Begriffe Tabulatur und Galanterie aufgenommen und die gemeinte Sache sowohl mittels der Merkmale der Notation — damit zugleich durch die vollständige Aufzeichnung aller Stimmen — erfaßt, als auch mit Hilfe der disparaten Kennzeichen des Galanten als moderne und zeitgemäße von früheren Spielweisen abgegrenzt. Dadurch aber gehen in ihre Bedeutung als primär instrumentenspezifische Sammelbegriffe wesentliche Kennzeichen der zeitgleichen Klaviermusik ein, welche die für das Begriffsverständnis in Hinblick auf die Praxis des Generalbasses relevanten Konnotationen des Solistischen und der größeren spieltechnischen Schwierigkeit um die Merkmale der ausgeschriebenen Notation und der Aktualität ergänzen.

Der Begriff Tabulatur als Aufzeichnung in Buchstaben- oder Notenschrift wird im Anschluß an die Verbreitung des Klaviersystems zu Beginn des 18. Jh. in Norddeutschland und der in dieser Notation veröffentlichten Solokompositionen für Tasteninstrumente mit ausgeschriebener ‚Claviermusik' schlechthin gleichgesetzt (vgl. WaltherL, Lpz. 1732, 592, Art. *Tablature, Tabulatura*: „...bedeutet allerhand Clavier-Stücke, so, ausser dem General Bass entweder in Noten, oder teutschen Buchstaben... vorgestellt werden"). Mattheson schließlich ordnet 1735 die ital. Tabulatur in Form des Klaviersystems als Aufzeichnungsmodus explizit der solistischen Klaviermusik zu, so daß 1758 bei Adlung die Ausdrücke ital. Tabulatur und Handsachen synonym gebraucht werden können und 1767 Wiedeburgs Erklärung, „was Handsachen sind", als wesentliches Merkmal die vollständige Aufzeichnung aller Stimmen in Notenschrift im Gegensatz zur Bezifferung der Baßstimme heranzieht:

J. Mattheson, *Kleine Gb.-Schule* (Hbg 1735): nach der graphischen Darstellung des Klaviersystems mit F- und C-Schlüssel: So siehet nun insgemein der blosse Noten Plan zu Hand-Sachen aus... (84);

J. Adlung, *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758): Doch hätte ich bald die Handsachen oder die italiänische Tabulatur fortzuführen vergessen (797);

M. J. Fr. Wiedeburg, *Anderer Theil d. sich selbst informirenden Clavier-Spielers*... (Halle 1767): Hand-Sachen sind solche Clavier-Stücke, da einem vermittelst der Noten ausdrücklich gezeiget wird, was man so wohl in der rechten als linken Hand nehmen und spielen soll (7).

Die Verknüpfung der Begriffe Hand- und Galanteriesachen hängt zusammen mit der Ende des 17. Jh. in Norddeutschland einsetzenden Rezeption der franz. und ital. Klaviermusik und mit der etwa gleichzeitigen Übernahme des franz. Ausdrucks galant zur Bezeichnung eines modischen Ideals sowie einer im sogenannten freien Satz wie auch in einer betont kantablen Führung der Oberstimme sich verfestigenden Kompositionspraxis. In dem Maße, wie die Klaviermusik in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jh. franz. und ital. Einflüsse verarbeitet und immer stärker zu einsätzigen, oberstimmenorientierten und homophonen Kompositionen tendiert, werden die Ausdrücke Handsachen und Galanterie seit der Jahrhundertmitte synonym gebraucht (vgl. im Zusammenhang mit der paarigen Begriffsverwendung die Formulierung G. S. Löhleins, *Clavier-Schule*, Lpz. u. Züllichau 1765, *Vorber.*, o. S.: „...im galanten Spielen, als im Accompagnement, was gründliches zu erlernen...", und W. A. Mozarts Nachschrift zu einem Brief Maria Anna Mozarts an ihren Mann vom 20.12.1777: „...in gallanterie und general bass lection... geben", ed. Bauer u. Deutsch II, 199; desgleichen 227).

In der ersten Hälfte des 18. Jh. stehen jedoch einer weitgehend synonymen Verwendungsweise der Ausdrücke einerseits die Bedeutung des Kompositums Handsachen als instrumentenspezifische Sammelbezeichnung und andererseits die stilistische oder geschmacksästhetische Komponente des Begriffs galant entgegen, so daß die mit dem Gebrauch des Wortes Handsachen intendierte Kennzeichnung der Klaviermusik als zeitgemäß bei Mattheson zu einer Koppelung beider Ausdrücke führt:

Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hbg 1713): Hand- und Galanterie-Sachen... (264);
Kleine Gb.-Schule (Hbg 1735): ...Galanterien und Hand-Sachen... (46).

(2) Mit der Verbreitung der ausgeschriebenen Klaviermusik führen die durch das Lesen und das Spielen mehrerer notierter Stimmen auftretenden spieltechnischen Schwierigkeiten zu einer Erweiterung des Curriculums der Generalbaßschulen, in denen die Fertigkeiten der solistischen Spielweise zunehmend für die Ausführung des bezifferten Basses vorausgesetzt werden (vgl. M. J. Fr. Wiedeburg, *Anderer Theil d. sich selbst informirenden Clavier-Spielers...*, Halle 1767, 3: „Uebrigens setze anietzo [für die Lehre vom Generalbaßspiel] voraus: die Erkentniß... der Discant- und Baß-Noten, der verschiedenen Geltung der Noten nach ihrer Zeit-Maasse, der Fingersetzung sonderlich für die linke Hand"). Damit verbunden ist der Gebrauch der Ausdrücke Handsachen und Handstücke in einem DIDAKTISCHEN KONTEXT.
J. Mattheson ist der Erste, der dadurch, daß er den Erwerb generalbaßspezifischer Fähigkeiten der Lehre des Klavierspiels subsumiert, die didaktische Konsequenz aus dem Nebeneinander zweier Spielweisen zieht und den Begriff Handsachen in ein methodisches Konzept einbindet. Während bis um 1730 die Ausbildung einer klavierspezifischen Technik, wie sie zum Spiel der sogenannten Galanterie notwendig ist, für die Ausführung des Generalbasses als überflüssig erachtet wird (vgl. im vorangegangenen Abschnitt das Zitat Heinichens), sieht Mattheson 1735 in seiner *Kleinen Gb.-Schule* „in der Music dieser sogenannten Handsachen... eine rechte Zucht-Schule... aller General-Baß-Künste" und nennt das Kap. *Von Hand-Sachen ins gemein* den „nützlichste[n] Articul; ein Haupt-Stück des gantzen Clavier-Spielens; Mutter und Vater des General-Basses" (64). Matthesons Intention, selbst für die Ausführung des bezifferten Basses das Ideal des Galanten zu vermitteln („Solche ungalante General-Baßisten suchen wir nicht zu werden/ noch zu machen", ibid.), führt im pädagogischen Bereich zu einer Aufwertung des im Begriff Handsachen angelegten spieltechnischen Aspekts, die sich im Curriculum seiner Generalbaßlehre spiegelt und für die didaktische Konnotation des Ausdrucks, etwa bei C. Ph. E. Bach, bestimmend bleibt:

J. Mattheson, *op. cit.*: Meine Augen haben es gesehen.../ wie entsetzlich armseelig und mager eine Faust (doch was Faust? ein Puder-Quast) zum General-Baß aussiehet/ deren Eigner nicht vorher im Gast-Hofe der Galanterien und Hand-Sachen eine Zeitlang zu Tische gegangen ist (46);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Damit man sich zur Erlernung des Generalbasses hinlänglich geschickt mache: so ist nöthig, daß man vorher eine geraume Zeit gute Handsachen spielt (3).

Dieser Gebrauch findet sich noch 1789 in der Klavierschule G. Fr. W. Wolfs (*Unterricht im Klavierspielen* II, Halle 1789), die auch die Grundregeln des Generalbaßspiels enthält; somit scheint bis zum Ende des 18. Jh. diese Begriffsverwendung an eine Tradition des gekoppelten Unterrichts beider Spielweisen gebunden zu sein. In Gebrauch kommt der Begriff Handsachen erst wieder ab 1865, und zwar ausschließlich als synonymes lexikalisches Stichwort zu dem Ausdruck Handstück in seiner pädagogischen Bedeutung.

(3) Die seit 1750 in der Verwendungsweise des Begriffs Handsachen erkennbare Erstarrung in der zum Generalbaß komplementären Bezeichnungsfunktion löst die bis dahin vorhandene Synonymie der Komposita Handsachen und Handstücke auf. Während das Wort Handsachen weiterhin auf die traditionelle Dualität der solistischen und der begleitenden Spielweisen abhebt, entfernt sich der Gebrauch des Kompositums Handstück aus dem Kontext der ursprünglichen Bedeutung. Mit ihm werden seit den siebziger Jahren vereinzelt KURZE UND LEICHT SPIELBARE EINZELSÄTZE FÜR KLAVIERINSTRUMENTE, INSBESONDERE FÜR DAS CLAVICHORD bezeichnet.
Zu dieser Einschränkung trägt einerseits die Festigung spezifisch klavierbezogener Gattungsbegriffe bei; andererseits führt die Bevorzugung der Klavierinstrumente im Kreise bürgerlicher Liebhaber und Dilettanten zu einer Massenproduktion kleinerer und leicht spielbarer Sätze und somit zu der Notwendigkeit ihrer begrifflichen Abgrenzung von größeren Formen. Der wohl früheste Beleg für diesen Wortgebrauch findet sich im Titel einer Sammlung von Kompositionen für das Clavichord („Clavier") oder den Hammerflügel („Pianoforte") von J. W. Häßler, der in seiner Vorrede mit dem Begriffspaar Kenner und Liebhaber auf den spieltechnischen Unterschied zwischen ‚Sonaten' und ‚Handstücken' rekurriert:

Sechs neue Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte, nebst einem Anh. von einigen Liedern u. Handstücken (Lpz. 1779), *Vorber.*: Folgende Sonaten sind theils fürs Clavier, theils fürs Pianoforte eingerichtet. Kenner finden... den Unterschied leicht... Die beygefügten Handstücke sind so verschiedener Art, daß jeder Liebhaber etwas nach seinem Geschmack darunter finden wird (o. S.).

Handstücke bezeichnet hier kurze Sätze, die mit einer Ausnahme den Umfang einer Druckseite nicht überschreiten und die mit den Titeln *Fantasia* (32), *Minuetto* (34 u. 39), *Alla Polacca* (35), *Rondeau* (36) und *Prestissimo* (48) versehen sind. Ob die gleichfalls im Anh. befindliche zweisätzige *Sonata con Violino* (43 ff.) in der Bezeichnung Handstücke mitgemeint

ist oder ob Häßler es nur unterließ, im Titel ausdrücklich auf sie hinzuweisen, ist unklar. Es gibt jedoch im Kontext der Klavierpädagogik die Verwendung des Ausdrucks Handstück im Sinne eines leichten Klavierstücks mit begleitender Violine (vgl. H. P. Bossler, *Elementarbuch d. Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende u. Lernende mit prakt. Beispielen* I, Speyer 1782, 99, Anm.: „Um die Anfänger noch mehr an richtige Mensur zu gewöhnen, werde ich, wie bereits geschehen ist, manchmal eine begleitende Violine zu den Handstükken setzen...").

Obwohl Häßler in seiner Einleitung nicht ausdrücklich erwähnt, für welches Instrument die sogenannten Handstücke komponiert sind, geht doch aus dem singulären Vorkommen des Bebungszeichens (32) hervor, daß zumindest eine Komposition für das Spiel auf dem Clavichord gedacht war (vgl. auch die These Cornelia Auerbachs, *Die dtsch. Clavichordkunst d. 18. Jh.*, Phil. Diss. Freiburg 1930, 75: „Mit dem Clavichord am innigsten verbunden sind die sogenannten ‚Handstücke'"). Ebenso wie die Kürze dieser Stücke und ihre spieltechnische Einfachheit deutet der explizite Gebrauch des Zeichens vor dem Hintergrund einer selbstverständlichen Spielpraxis des Vibratos oder Tremolos auf dem Clavichord darauf hin, daß Häßler den Begriff des Liebhabers im pädagogischen Sinne verwendet und damit auf den Anfänger abhebt (vgl. J. S. Petri, *Anleitung zur pract. Musik*, Lauban 1767, 32: „Die Bebung... wird meistentheils nicht vorgezeichnet, sondern findet bloß im Vortrage statt. Jedoch bisweilen findet man sie Anfängern zu Liebe, welche noch nicht wissen, wo sie Manieren anbringen sollen, also vorgezeichnet..."; → *Kenner* II. (4)(a)).

Diese Begriffsauffassung führt im letzten Viertel des 18. Jh. zur Verwendung des Diminutivs oder zur stereotypen Ergänzung mit dem Epitheton klein:

J. S. Petri, *op. cit.* (zit. nach Lpz. ²1782): Musophilus glaubt Geschmack zu haben, weil er in seiner Jugend einige Handstückchen gelernt hat; er plaudert aber bey dem schönsten Adagio, und wird nicht eher aufmerksam, als bis ein *Tempo di Minuetto*, oder ein *alla Polacca* komt. Denn er hat nur Geschmack an Handstükken (12);

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* III (Lpz. 1793): Zu der dritten Art der kleinen Tonstücke rechne ich alle hin und wieder gebräuchliche Tonstücke von kleinem Umfange, die keinen bestimmten Character haben, und deren Tactart, Bewegung und rythmische und interpunctische Einrichtung ganz allein von der Fantasie des Tonsetzers abhängt. Hierzu gehören überhaupt alle kleine Handstücke... (52).

Petri verwendet den Ausdruck im pejorativen Sinne. Sein Begriffsverständnis steht im Kontext einer deutlichen Abwertung des mit der Figur des Musophilus als ‚Liebhaber' angedeuteten Dilettanten sowie dessen ästhetischen Ideals; der Beleg verweist auf die Zugehörigkeit des Begriffs zu einer von Petri als oberflächlich bewerteten Musizier- und Rezeptionsform, die sich im Spielen und Hören kurzer Sätze erschöpft (vgl. Petris Beispiele mit den Satzbenennungen Häßlers). Demgegenüber verdeutlicht Koch die am Ausgang des 18. Jh. noch selbstverständliche Verwendungsweise als Sammelbegriff für alle „kleinen Tonstücke", die — wie aus den Notenbeispielen hervorgeht und von Koch nicht explizit erwähnt wird — für das Spiel auf dem Clavichord oder dem Pianoforte komponiert sind und sich neben den „gebräuchlichen Tanzmelodien" und den „Melodien zu Oden und Liedern" zur Übung der „Verbindung melodischer Theile zu Perioden von kleinem Umfange" besonders eignen, „weil sich die verschiedenen möglichen Verbindungsarten ihrer wenigen melodischen Theile am leichtesten übersehen und nachahmen laßen" (ibid., 39).

II. Die 1782 einsetzende Übernahme des Ausdrucks Handstück in die Klavierschulen zur Bezeichnung leichter Klavierstücke führt seit 1800 zu seiner Bedeutung als PÄDAGOGISCHER TERMINUS. Während das Kompositum Handsachen in den Generalbaßschulen bis zum Ende der 1780er Jahre ganz allgemein zur Kennzeichnung der solistischen Literatur für Tasteninstrumente und ihrer Spielweise herangezogen wird, ist die Verwendung des Ausdrucks Handstück in denjenigen Lehrwerken, die auf die Vermittlung generalbaßbezogenen Wissens verzichten, von 1782 bis zur Jahrhundertwende bestimmt von seiner außerpädagogischen Bezeichnungsfunktion für die leichten und kurzen Sätze der bürgerlichen Liebhaber. Parallel zu der in den siebziger Jahren beginnenden Abwertung der Begriffe Liebhaber und Dilettant (→ *Kenner* II. (4)) und der Annäherung der für diesen Spieler- und Hörertypus komponierten Musik an einen vom Philanthropismus beeinflußten didaktischen Anspruch, den Erwerb mus. Fähigkeiten und Fertigkeiten anhand leichter, aber vollständiger Musikstücke so angenehm wie möglich zu machen, wird der Begriff in die Klavierschulen übernommen. Wohl erstmalig findet sich diese Verwendungsweise bei H. P. Bossler:

Elementarbuch d. Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende u. Lernende mit prakt. Beispielen I (Speyer 1782), *Uebersicht über's Ganze*:
B. Praktischer Theil.
I. Abschnitt.
1) Skalen der Tonarten, in welchem die in diesem Abschnitt vorkommende Handstüke gesezt sind.
2) Leichte Handstüke in leichten Tonarten.
a) Einfach, ohne Doppelgriffe, Manieren etc.
b) Faßlich fürs Ohr...
II. Abschnitt...
2) Kurze *Solfeggi* und Uebergänge zu denen darinn enthaltenen Handstüken (o. S.).

Daß auch D. G. Türk in seiner *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789) Handstück noch in der außerpädagogischen Bezeichnungsfunktion gebraucht, wird aus dem Kontext der Einleitung deutlich, welche die Tradition, zum Unterricht nicht eigens für den didaktischen Zweck komponierte Werke heranzuziehen, reflektiert (Türk kennt außerdem die allgemeine Verwendungsweise des Ausdrucks zur Bezeichnung der Liebhaberliteratur, da sein Name im Pränumerantenverzeichnis der von seinem ehemaligen Lehrer J. W. Häßler komponierten Sammlung *Sechs neue Sonaten fürs Clavier oder Pianoforte, nebst einem Anh. von einigen Liedern u. Handstücken* [Lpz. 1779] aufgeführt ist):

Blos also solche Stücke, die ganz eigentlich für das Klavier, und zwar von guten Meistern gesetzt sind, worin auch für die linke Hand gesorgt ist, muß man daher beym Unterrichten gebrauchen, sie mögen übrigens neu oder alt seyn...
Da die Lehrer an kleinen Orten... nicht immer Gelegenheit haben, die zum Unterrichten bequemen Stücke kennen zu lernen...: so hoffe ich ihnen einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier einige Werke, welche beym Unterrichten mit Nutzen zu gebrauchen sind, namhaft anzeige...
Für ganz rohe Anfänger werden vielleicht die am Ende dieser Anweisung enthaltenen kleinen Handstücke**) brauchbar seyn. Auch hat C. P. E. Bach kleine und kurze Anfangsstücke fürs Klavier herausgegeben... In C. G. Tübels kurzem Unterrichte von der Musik etc. sind unter den 77 eingerückten Uebungsexempeln... verschiedene, die ich allenfalls vorschlagen würde... Oeffentlich heraus gekommene Handstücke von der Art hat man überhaupt nur wenige, weil nicht leicht ein Komponist von Ruf damit auftreten mag... (15 f.);
**) Unter Handstücken verstehe ich hier, außer kurzen Allegros, Andante u. dgl. auch leichte und gut gesetzte Menuetten, Polonoisen etc. (15, Anm.).

Sowohl aus Türks erläuternder Anmerkung und seiner Formulierung „werden vielleicht... brauchbar seyn" als auch aus dem Kontrast zu den vorkommenden Bezeichnungen Anfangsstück und Übungsexempel wird ersichtlich, daß die Übernahme der gemeinten Sache in die Unterrichtspraxis den Gebrauch des damit traditionell verbundenen Begriffs motiviert und somit dieser sich noch nicht auf ein speziell für den Unterricht komponiertes Stück bezieht. Dieses außerpädagogische Verständnis des Ausdrucks Handstück führt von Türk bis ins frühe 19. Jh. zu einer expliziten Angabe der Zielgruppe oder der didaktischen Funktion in Titelbildungen:

D. G. Türk, *op. cit.*, Anh., *Zwölf Handstücke zum Gebrauche beym Unterrichten* (1);
ders., *Sechzig Handstücke für angehende Klavierspieler* I (Lpz. u. Halle 1792);
H. F. Müller, *12 ganz leichte Handstücke für d. ersten Anfänger*, op. 7 (zit. nach C. Fr. Whistling, *Hdb. d. mus. Lit.*, Lpz. ²1828, 271);
Ebers, *12 kleine Handstücke... für angehende Spieler* (*op. cit.*, 628);
Sippel, *24 Handstücke für Anfänger* (*op. cit.*, 684).

Erst um 1800 weicht mit der Zunahme von speziell für den Unterricht komponierten Stücken die außerpädagogische Bezeichnungsfunktion in den Klavierschulen einem genuin pädagogischen Begriffsverständnis. Diesen Übergang und damit zugleich eine Wandlung der Klavierpädagogik markiert J. H. Knecht, der den Begriff noch einerseits in allgemeiner Bedeutung als kleines Klavierstück verwendet und sich mit diesem Wortgebrauch eindeutig auf die ältere Praxis der Vermittlung bezieht, die das technische Moment mit Ausnahme elementarster Fertigkeiten quasi nebenher im Spielen von kleinen Klavierstücken vermittelte:

Kleine theor. Klavierschule für d. ersten Anfänger II (München o. J. [1800]): Wenige Lehrer, und noch wenigere Schüler wissen entweder nichts von Vorübungen, oder, wenn ihnen auch etwas davon ahnden sollte, sehen sie die Notwendigkeit und den Nutzen derselben nicht genugsam ein. Man macht sich vielmehr in der höchsten Eile mit den nothdürftigsten Anfangsgründen bekannt, um ohne viele Umstände so bald als möglich an die Erlernung der Handstücke selbst gehen zu können. Was aber sind denn dieses für Stücke? — Gemeiniglich solche, welche der Fassungskraft der wenigsten Anfänger angemessen sind, und welche viele Vorübungen in manchen Figuren, Sätzen, Spielmanieren u. dgl. voraussetzen (90).

Andererseits übernimmt er aber eben diesen Ausdruck Handstück zur Bezeichnung der von ihm in Kontrast dazu geforderten und eigens komponierten Vorübungen und steht damit am Beginn der rein pädagogischen Bedeutung des Terminus:

Da aber die meisten bisherigen Vorübungs-Beispiele... nicht sehr anziehend und reitzend seyn können: so will ich hier den allerersten Anfängern sehr kurze, leichte, zum Theil niedliche, und zum Theil drollichte Handstücke zur Vorübung geben... (92).

Demgegenüber hebt A. E. Müller vier Jahre später in seinem Wortgebrauch ausdrücklich nur noch auf die Bedeutung eines für den Unterricht komponierten Übungsstücks ab:

Klavier- u. Fortepiano-Schule (Jena 1804): Ist der junge Schüler so glücklich, einen Lehrer zu besitzen, der kleine Handstücke und zweckmäßige, seiner kleinen Hand angemessene Uebungspassagen selbst zu komponiren verstehet... (3).

Auch wenn Häser 1828 in seinem genannten Lexikonart. *Handstücke, Handsachen* (vgl. oben, I. (3)) das Einsetzen der pädagogischen Bedeutung auf die Jahrhundertmitte zurückdatiert, wird doch aus dem Kontext der Begriffsverwendung ersichtlich, daß erst der große Einfluß Türks auf die nachfolgenden Lehrwerke für Klavier und der Rückgang des außerpädagogischen Wortgebrauchs nach 1790 zu der in der ersten Hälfte des 19. Jh. üblichen pädagogischen

Konnotation des Ausdrucks führen, die das Begriffsverständnis in lexikalischen Erklärungen bis ins 20. Jh. hinein prägt.

(1) Ausgehend von dem Gebrauch bei D. G. Türk bezeichnet der Ausdruck Handstück seit 1800 ein KLEINES TONSTÜCK FÜR DEN ALLERERSTEN ANFANG IM KLAVIERUNTERRICHT. Die Aufnahme dieses Stichwortes als ausschließlich pädagogischer Terminus in die Lexika von 1828 an — erst 1865 tritt in gleicher Bedeutung der Ausdruck Handsachen hinzu — und die bei einem der frühesten lexikalischen Belege, dem von J. E. Häuser, noch erkennbare Anlehnung an die Definition Türks (vgl. oben, II.) machen deutlich, daß die Begriffsverwendung in den Klavierschulen und in Titeln von Sammlungen leichter Anfängerstücke die Fixierung der pädagogischen Bedeutung herbeigeführt hat:

HäuserL (Meissen 1828): Handstücke sind Anfangstücke für das Pianoforte, welche aus kurzen Allegro's, Andante's, leichten Menuetten, Polonoisen u.s.w. bestehen (102);
AnderschW (Bln 1829): HANDSTUECKE. Kleine, für Klavierschüler gesetzte Uebungsstücke (226).

Noch um 1840, kurz vor dem Verschwinden des Terminus aus dem didaktischen Sprachgebrauch, ist diese Bedeutung vereinzelt zu finden, so etwa, wenn der Pianist H. Bertini seine sechsteilige Sammlung *Studien für d. Pianoforte vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend*... mit einem Bd. *12 leichte Handstücke*... beginnen läßt (zit. nach AmZ XLII, 1840, 809 f.).
Zusätzlich zu diesem Bedeutungskern gehen in das Begriffsverständnis didaktische Ansprüche ein, die noch aus der aufgeklärten Klavierpädagogik des späten 18. Jh. stammen und die von dem Gedanken bestimmt sind, daß die technische Fertigkeit als Selbstzweck nicht im Vordergrund des Unterrichts stehen soll.

(a) Ein wesentlicher Aspekt, der die Bezeichnungsfunktion bestimmt, ist die MUSIKALISCHE SELBSTÄNDIGKEIT UND QUALITÄT der ersten Unterrichtsstücke. Dies grenzt sie als sinnvolle Werke von rein technisch orientierten Spielformeln ab und führt in den Art. im HäuserL und AnderschW zu den erklärenden Ausdrücken Anfang- und Übungs*stück*. Der didaktische Anspruch, selbst in den allerersten Klavierstunden nicht primär technische Fertigkeit, sondern mus. Bildung zu vermitteln und damit zu einer ästhetischen Erziehung beizutragen, ist schon 1789 bei Türk mit der Kategorie des Geschmacks angesprochen (*op. cit.*, Anh., 1: „Daß ich bey folgenden Handstücken vorzüglich auf den Geschmack der Anfänger Rücksicht nahm, bedarf wohl keiner Entschuldigung") und prägt die Verwendungsweise des Begriffs insbesondere in seiner Abgrenzung zu ausschließlich der technischen Übung dienenden Sätzen:

Anon., Rezension von A. E. Müllers *Uebungsstücke für d. Pianoforte mit vorgezeichneter Fingersetzung* (AmZ VII, 1804): Man kann von solchen kleinen Handstücken nicht fordern, dass sie als Kunstwerke... hoch stehen; wol aber, dass sie auch in diesem Betracht Etwas, und nicht ganz ohne Werth sind... Sie [sc. die Sammlung von Übungsstücken] fängt von sehr leichten... Stücken an, die sich sehr gut da anschliessen, wo der blos grammatische Unterricht, mit einzelnen Passagen und andern ähnlichen Uebungen, aufhören und zur Fortsetzung von jenem die Erweckung und Leitung des Zöglings auf den Sinn der Musikstücke und auf den Geschmack, hinzukommen sollte (614 f.);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Handstück... Im Grunde sind diese also nichts Anderes als leichte Etuden..., von denen sie sich nur durch noch mehr melodische Behandlung und regelfestere Construction im Satze unterscheiden, daß sie mehr ein in sich selbst abgeschlossenes, abgerundetes Ganzes bilden (445);
[signiert „14"], Rezension von Wachsmanns *Elementarschule für d. Pianoforte* (NZfM, Bd. 20, 1844): Doch sind hier theils die blosen Fingerübungen von den Handstücken, das rein Mechanische vom Musikalischen weniger scharf geschieden... (41 b).

(b) Eng verknüpft mit dem pädagogischen Postulat, so bald wie möglich im Unterricht mus. sinnvolle und selbständige Kompositionen zur Geschmacksbildung heranzuziehen, ist der Anspruch, den Anfänger mit reinem Lehrstoff nicht zu überfordern, sondern ihn zum Spielen und Üben zu motivieren, indem er diese Lerninhalte auch sogleich anwenden darf. Dadurch ist mit der Bedeutung des Begriffs Handstück der Aspekt der UMSETZUNG UND ANWENDUNG der erlernten praktischen und theoretischen Fertigkeit ALS ERHOLUNG VON DER EIGENTLICHEN ÜBUNG verbunden. Diese Konnotation wird um 1800 bei J. H. Knecht im Zusammenhang mit der Konsolidierung als pädagogischer Terminus explizit angesprochen (zit. oben, II.). Die schon bei Knecht deutlich werdende Rücksichtnahme auf Motivation und Kapazität der Anfänger, mit denen im 19. Jh. zunehmend Kinder und Jugendliche gemeint sind, sowie die didaktische Absicht, Übungsfleiß mit dem Spiel melodischer Klavierstücke zu belohnen, läßt sich in den zahlreichen Diskussionen über eine angemessene Methode des Anfängerunterrichts in Zeitschriften, aber auch in Titelbildungen und Lexikonart. finden:

Petiscus, *Ueber mus. Lehrbücher u. d. neuesten unter denselben* (AmZ X, 1807): Ein verständiger Lehrer... wird... die trockne Fingerübung mit dem belohnenderen Vortrage des Singbaren abwechseln lassen. Gute Lehrbücher thun dasselbe. Es ist in der Clementischen Pianoforteschule geschehn, wo zweckmässige Handstücke, unter welche kleine Lieblingsstücke von den

besten Meistern aufgenommen sind, über 40 Seiten füllen (182);
[signiert „Die Redaction"], *Aphorismen über mus. Unterricht überhaupt, u. für Pianoforte insbesondere* (Cäcilia I, 1824): Warum nicht dem Lehrling erst die C-dur Leiter beybringen, und dann gleich ein leichtes Handstückchen aus dieser Tonart, worin er die erlernten Elemente auch gleich anwenden lernte, und gewiss leichter und lieber behalten und sich aneignen wird... (153);
Schilling, *op. cit.* III: Handstücke sollen den Anfänger... neben der Uebung in der erforderlichen mechanischen Fertigkeit auch aufmuntern zu dieser Uebung (445);
vgl. auch Titelbildungen wie *25 Handstücke im leichten u. angenehmen Style, d. fleissigen Jugend gewidmet*, von Assmayer (zit. nach C. Fr. Whistling, *op. cit.*, 608).

(c) Ein wichtiges Bedeutungsmoment erwächst dem Terminus mit der aus Zielgruppe und kompositorischem Zweck resultierenden Anpassung der kompositorischen Faktur und des musikalischen Ausdrucks an die Verständnisfähigkeit von Kindern und Anfängern. Diese erstrebte Annäherung der Übungsstücke an das Niveau der Schüler wird häufig in der Kategorie der Faßlichkeit angesprochen (vgl. dazu schon 1782 den Beleg bei Bossler, zit. oben, II.):

R. Schumann, Rezension von W. Tauberts *Miniatures* op. 23 (NZfM, Bd. 4, 1836): Man hört oft von Lehrern, daß es an faßlichen Handstücken deutscher Composition fehle... Möchten sie jetzt nach diesen Miniaturen greifen, die wirklich musterhaft für ihren Zweck gearbeitet sind, dabei naiv, putzig, Kindeshand, Herz und Geist bildend... (174 a);
Schilling, *op. cit.* III: Handstücke... müssen endlich dabei dem Kunstverständnisse des Anfängers, seiner ganzen Subjectivität angemessen, und vornehmlich seinem Ohre gefällig seyn (445 f.);
BernsdorfL II (Dresden 1857), Art. *Handstücke*: ... melodische, harmonische und rhythmische Faßlichkeit und Uebersichtlichkeit sind Hauptererfordernisse bei dergleichen Stücken (316);
daran anschließend Mendel/ReißmannL IV (Bln 1874): Handstücke oder Handsachen nennt man die kleinen, leichten, vorzugsweise zur technischen Uebung dienenden Stücke für Anfänger im Clavier- oder im Spiel anderer Instrumente. Eine zweckmässige Beschäftigung der Hände resp. der Finger, sowie fassliche Behandlung des Lehrstoffes sind die Haupterfordernisse dieser Art von Etuden (515).

(d) Ein viertes Kennzeichen ist die im Wortgebrauch seit 1800 sich niederschlagende Einbindung in eine progressive Folge von Unterrichtsstücken:

J. H. Knecht, *Bewährtes Methodenbuch beim ersten Unterricht mit 50 Notentafeln, welche, ausser andern nötigen Notenbeispielen, alle Tonleitern mit Fingersatz, verschiedene mus. Phrasen zur Vorübung für beide Hände, kurze u. leichte Anstimmungen, kleine Fantasieen, u. progressive Handstücke durch d. gebräuchlichsten Dur- u. Molltonarten, enthalten* (Freiburg i. Br. o. J. [um 1800]);
K. M. Kunz, *Prakt. Pianoforteschule für d. allerersten Anfang in 200 leichten, progressiven Handstücken*... (zit. nach AmZ XLII, 1840, 908);
[signiert „Dr. Zyx"], Rezension von Chr. Rummels *Cours d'éducation pour le Pianoforte... contenant 50 pièces faciles*... (Cäcilia XVII, 1835): Wir erhalten... 50 Handstücke für den ersten Unterricht, in sehr zweckmässig erscheinender Stufenfolge vom ganz Leichten bis zu ganz mässiger Schwierigkeit... (282);
Schilling, *op. cit.* III: Handstücke... müssen stufenweise von dem Leichtesten und Leichteren bis zum Schwereren und Schwersten fortschreiten... (445).

(2) Seit etwa 1835 ist im Gefolge anderer Bezeichnungen für instrumentale Unterrichts- und Übungsstücke (wie Étude, Exercice oder Fingerübung), die das Aufkommen einer veränderten und der Vermittlung spieltechnischer Fertigkeiten angemesseneren Methodik signalisieren, im Gebrauch des Begriffs Handstück verstärkt ein Verlust der engeren didaktischen Bezeichnungsfunktion zu erkennen. Dieser Prozeß der Ablösung aus dem überlieferten pädagogischen Konzept führt dazu, daß der Ausdruck sowohl ein Übungsstück für Anfänger als auch ein leichtes Spielstück zur Erholung von der Übung benennt.

(a) Mit dem Begriff werden außerhalb der vor allem mit D. G. Türk verbundenen Lehrweise kleine für den Übungszweck komponierte Klavierstücke schlechthin bezeichnet und die seit um 1800 mit ihm verknüpften Inhalte des mus. sinnvollen Ganzen, der didaktischen Stimulanz, der Faßlichkeit und der progressiven Einbindung, eingeengt auf die Funktion der Vermittlung von primär mechanischen, spieltechnischen Fertigkeiten oder einfachsten theoretischen Kenntnissen. L. Rellstab deutet diesen Verlust der engeren didaktischen Konnotationen an, wenn er einerseits den Ausdruck Handstück im Zusammenhang einer mit Türks Namen verbundenen „ältern Unterrichtsmethode" erwähnt, ihn aber zugleich in einer weiteren Bezeichnungsfunktion synonym mit dem Ausdruck Exercice in einer Rezension von J. G. Reders *Exercices mélodieux et progressifs pour le Pfte. composés et dédiés à la jeunesse* (Iris im Gebiete d. Tonkunst VI, 1835) gebraucht. Dabei klingt aber noch die herkömmliche Bedeutung eines ‚melodischen und progressiven' Übungsstückes, das in ‚organischerer Form' „Lust und Freude" vermittelt, an, wodurch die synonyme Verwendungsweise veranlaßt ist:

Es ist von den kleinen Handstücken für die Jugend von Seiten der ästhetisch kritischen Beurtheilung allerdings nicht viel zu sagen... Die Worte: „*mélodieux et progressifs*" auf dem Titel lassen uns nämlich die Vermuthung schöpfen, als habe der Componist es sich zum besondern Augenmerk gesetzt, die todten starren Fingerübungen, die nur einen mechanischen Zweck haben, und der kindlichen Auffassung gar nichts Anlockendes darbieten, in eine organischere Form zu bringen, und sich dadurch wie-

der der ältern Unterrichtsmethode (die z.B. in Türks, ihrer Zeit so beliebten, Handstücken befolgt wird) zu nähern, wobei man mehr darauf sah, dem Schüler Lust und Freude zur Sache beizubringen, als ihn zu einer klavierspielenden Maschine zu machen (38).

Die in den dreißiger Jahren einsetzende Lösung des Begriffs aus seinem überlieferten pädagogischen Konzept und die daraus resultierende Austauschbarkeit mit fast allen Bezeichnungen für Übungsstücke spiegelt sich in dem Art. *Leçon* in G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* IV (Stuttgart 1837):

Unterricht, Aufgabe, Vorschrift; daher in der Musik — Uebung, Uebungsstück, was die Franzosen gewöhnlicher noch Etude..., und wir Deutschen Exercitien, Studien und Handstücke... nennen (338);
vgl. auch den Art. *Leçon* im Mendel/ReißmannL VI (Bln 1876): Leçons oder Exercices..., Uebungsstücke, Handstücke (275).

Parallel dazu gibt der Begriff seine Bezeichnungsfunktion für Übungsliteratur allgemein an den Ausdruck Étude ab, dem er zunehmend subsumiert wird:

Schilling, *op. cit.* III: Kleine Tonstücke, zu blos mechanischer Uebung bestimmt, besonders für Anfänger, pflegt man auch Handstücke zu nennen. Im Grunde sind diese also nichts Anderes als leichte Etuden... (445);
G. Wedel, *Beitr. zu einem Wörterbuche d. Tonkunst* (NZfM, Bd. 9, 1838): Etude, Uebung, das Schulstück, Handstück, Vorübung, Fingerübung (132 a);
DommerL (Heidelberg 1865): Handstücke, Handsachen, vorzugsweise zur technischen Uebung dienende Stücke für Instrumente, Etüden (402);
vgl. auch die Einschränkung der Funktion auf die „technische Uebung" unten, II. (2)(c) im PaulL und Mendel/ReißmannL.

*

Exkurs: Die identische Bezeichnungsfunktion des Begriffs Handstück und des franz. Wortes leçon (wie dtsch. Lektion u. engl. lesson von lat. lectio, Lesen, Lesung) als Übungsstücke ist ein Produkt der 1830er Jahre. Sie resultiert aus dem Abbruch nationaler Vermittlungstraditionen im Instrumentalunterricht zu Beginn des Jh. und der grenzüberschreitenden Verbreitung franz. und engl. Lehrwerke, die zusammen mit dem großen Einfluß des Pariser Conservatoire und der pädagogischen Tätigkeit reisender Virtuosen zu einer Vereinheitlichung der spieltechnischen Ausbildung beitrugen und einen bis zur Jahrhundertmitte andauernden uneinheitlichen und austauschbaren Gebrauch solcher Begriffe wie Handstück, leçon, exercise und étude nach sich zogen (→ *Étude* II. (1)).
Die Bedeutung des Ausdrucks leçon als Unterrichts- und Übungsstück setzt gegen Ende des 18. Jh. ein und spiegelt sich in den ersten Lexikonartikeln dieses Stichworts. Der holländische Musikschriftsteller J. Verschuere-Reynvaan erklärt den Begriff 1795 im Art. *leçon* zusammen mit dem auf ihn verweisenden Eintrag lesson (der Art. *lettione* ist weitgehend identisch) als „Reihe von Musikstücken, die dem Schüler gewöhnlich in Unterrichtsstunden vom Lehrer vorgelegt werden". Reynvaan verdeutlicht mit seinem Hinweis auf Ort und Gebrauch der gemeinten Sache die zu seiner Zeit von der vokabularen Bedeutung als Lehrstunde, Lektion und Unterrichtsaufgabe ausgehende und erst in einem zweiten Schritt zur Bezeichnung eines Übungsstücks führende terminologische Verfestigung:

Muzijkaal kunst-woordenboek I (Amsterdam 1795): ...one designates with that term a series of music pieces which are usually put in front of the learner during music lessons (440; zit. nach der engl. Übersetzung von Ganz 1960, 14).

Auch H. Chr. Kochs Auffassung verweist sieben Jahre später auf die mit der Bezeichnungsfunktion des Ausdrucks verbundene Unterrichtssituation und bestätigt die primär vom vokabularen Verständnis herrührende Einbindung des Terminus in das Lehrer-Schüler-Verhältnis; zugleich aber markiert er mit dem Wort „Uebungsstück" den für den Gebrauch als Terminus entscheidenden Übergang im Begriffsverständnis von einem Musikstück, das im Unterricht herangezogen wird, auf eine Übung, die speziell für diesen Zweck komponiert worden ist:

KochL (Ffm. 1802): Leçon. Mit diesem Worte bezeichnet man in Frankreich jedes Uebungsstück, welches der Lehrer bey der Erlernung eines Instrumentes dem Schüler vorschreibt. Die zuweilen unter dem Titel *Leçons* herauskommenden Tonstücke sind demnach solche, die bestimmt sind, zur Uebung bey dem Unterrichte gebraucht zu werden (893).

Die auf die didaktische Konstellation verweisende Bedeutung — „zur Uebung bey dem Unterrichte gebraucht" — bleibt in den romanischen Ländern, die mit den Worten lettione und leçon allgemein die Lehrstunde und die Unterrichtsaufgabe bezeichnen, in der Folge präsent, was sich vor allem an den auf das KochL zurückgehenden Artikeln im LichtenthalD II (Mailand 1826) und im EscudierD (Paris [1844] [5]1872) ablesen läßt.
Demgegenüber wird im dtsch. Sprachgebrauch der Begriff von der Konnotation der Lektion gelöst und als Bezeichnung von Übungsstücken allgemein aufgefaßt. J. D. Andersch reagiert 1829 mit der Formulierung „zur Selbstübung" auf diese Preisgabe des ursprünglichen Bedeutungsmoments:

AnderschW (Bln 1829): LEÇONS. f. *Uebungsstücke*, welche die französischen Tonlehrer den Schülern vorschreiben. — Auch Sammlungen von Tonstücken, die zur Selbstübung geschrieben sind, erhalten auf den Titelblättern diese Benennung (283).

Ein ganz anderer Einfluß läßt sich im Engl. feststellen. Wie in den romanischen Ländern wird im frühen 19. Jh. das Wort lesson zur Bezeichnung einer Unterrichtsstunde oder einer Aufgabenstellung und zugleich eines Übungsstückes verwendet. Zusätzlich aber hat der Ausdruck eine Vergangenheit als mus. Terminus, die bis in das späte 16. Jh. zurückreicht.
Obgleich sich das wohl erste Vorkommen des Begriffs lesson auf dem Titelblatt der engl. Umarbeitung eines franz. Lautenlehrbuchs nachweisen läßt —

A. Le Roy, *A briefe and plaine Instruction to set all Musicke... in Tableture for the Lute. With a briefe instruction how to play on the Lute by Tablature, to conduct and dispose*

thy hand vnto the Lute, with certain easie lessons for that purpose (London 1574) —,

und lesson auch als Titel eines einzelnen Stücks schon 1591 in *My Ladye Nevells Book*, einer wohl für eine Schülerin gedachten Sammlung von Sätzen für Tasteninstrumente von W. Byrd, Verwendung findet, wie auch sein Gebrauch zur Bezeichnung von Werken für Instrumentalensemble im frühen 17. Jh. in didaktischem Sinne als „Beispiel für die Einrichtung bekannter Lied- und Tanzsätze für eine gegebene Besetzung" interpretiert werden kann (→ *Consort* II. (2)), ist die Bedeutung des Ausdrucks vom 16. bis zum späten 18. Jh. keineswegs geklärt (vgl. Fuller-Maitland, 124: „The origin of the name seems to be that these pieces served an educational purpose...", und HarvardD, 444: „...it rarely implied pedagogical aims"). Der für diese begriffliche Uneindeutigkeit maßgebliche Usus, seit dem 17. Jh. nicht nur Sätze in Lehrwerken, sondern auch reine Spielstücke für verschiedene Instrumente oder Sammlungen von Suiten unter der Bezeichnung lessons zu vereinen und letztere häufig synonym mit dem Ausdruck sonatas zu gebrauchen (vgl. etwa Th. A. Arnes *8 Sonatas or Lessons* aus dem Jahre 1756), läßt sich wohl mit dem Hinweis auf eine auch in anderen Ländern für das 17. und 18. Jh. spezifische Vermittlungsform instrumentaltechnischer Fertigkeit erklären. Diese ist noch nicht gekennzeichnet durch den für das 19. Jh. geltenden Gedanken einer „Übung auf Vorrat" (E. Doflein), sondern geht von einem noch ungeschiedenen Beieinander von Übung und Spiel, von einem Lernen durch die Ausübung, aus; ein Sachverhalt, der sich auf die Konnotationen aller vor 1800 gebräuchlichen und auf die Idee des Übens bezogenen Begriffe erstreckt (vgl. etwa die in Deutschland weit verbreitete Bezeichnung Clavier-Übung oder die „Essercizi per gravicembalo" genannten Sonaten D. Scarlattis von 1738, die in London auch in Nachdrucken und Ausgaben unter Titeln wie *Forty two Suits of Lessons...* erscheinen). Der Art. *Lesson* von Th. Busby 1811 ist ein Beispiel für die Nachwirkungen dieser Auffassung von Übung im Sinne von Ausüben, die keinen Unterschied zwischen Spiel- und Unterrichtsstück macht. Busby führt neben der vokabularen Bedeutung („instruction") auch die Bezeichnungsfunktion für sogenannte exercises an, wobei die Erklärung, daß die Benennung lesson zu seiner Zeit gewöhnlich durch den Ausdruck sonata ersetzt wird, zusammen mit der Charakterisierung der gemeinten Sache auf das noch nicht auf die didaktische Praxis eingeengte Begriffsverständnis der Worte lesson und exercise hinweist (→ *Étude* II. (2)(c) Exkurs); desgleichen ist noch bei Danneley 1825 im Art. *Lesson* ausschließlich die außerpädagogische Bedeutung erwähnt; drei Jahre später verdeutlicht aber die erklärende Verwendung von lesson und exercise im Art. *Studio* wiederum bei Busby die für beide Begriffe im 19. Jh. übliche Auffassung als Übungsstück:

BusbyD (London [1786] ³1811): A word formerly used by composers, to signify those exercises for the harpsichord, or pianoforte, which are now more generally called sonatas. The length, variety and style of *Lessons*, are not regulated by any acknowledged rule, but entirely depend on the fancy, taste and abilities of the composer, and the class of practioneers for whose use the pieces are designed. The word *lesson* is also applied to that instruction which a master communicates to his pupil at each visit, or sitting (157);

J. F. Danneley, *An Encyclopedia, or Dictionary of Music* (London 1825): Suites des Pieces, musical compositions not always of the easiest description: as Handels Lessons for the Harpsichord (o. S.);
Th. Busby, *A Mus. Manual* (London 1828): STUDIO. (Ital.) A modern appellation for a pianoforte or harp exercise; or for a practical lesson for any other instrument (165).

Lit.: J. A. Fuller-Maitland, Art. Lesson, Leçon, GroveD III, London 1880; P. F. Ganz, The Development of the Etude for Pianoforte, Diss. Northwestern Univ. 1960; D. Themelis, Etude ou Caprice. Die Entstehungsgesch. d. Violinetüde, München 1967, 70–81; J. Caldwell, Art. Lesson, New GroveD X, London 1980; Art. Lesson, New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986.

*

(b) Der Gebrauch des Ausdrucks Handstück als Bezeichnung für LEICHTE UNTERHALTUNGSSTÜCKE FÜR ANFÄNGER DES KLAVIERSPIELS geht parallel zur Einengung des Begriffs auf seine allgemeine didaktische Bedeutung als Übungsstück. Diese Verwendungsweise wird besonders in Titeln von Potpourris deutlich, die als leichte Transkriptionen von populären Opernmelodien das Bedürfnis nach einfacher Unterhaltungsliteratur befriedigen sollen:

Neithard, *Handstücke zum Gebrauch angehender Klavierspieler. Nach neuen Opernmelodieen u. einzelnen Sätzen verschiedener Komponisten* (zit. nach C. Fr. Whistling, *Hdb. d. mus. Lit.*, Lpz. ²1828, 663);
Mus. Jugendfreund. Eine Sammlung leichter u. gefälliger Handstücke nach beliebten Opern-Melodieen von Auber, Boieldieu, Rossini, Spontini, C. M. v. Weber (zit. nach AmZ XXXIII, 1831, 819);
Der kleine Opernfreund. Handstücke für d. ersten Unterricht (zit. nach NZfM, Bd. 21, 1844, 150).

(c) Mit dem zuletzt skizzierten Verständnis des Begriffs Handstück ist die PREISGABE SEINES STRENGEN BEZUGS AUF TASTENINSTRUMENTE verbunden. Das Wort Hand verliert seine Metonymie für Klavier und Klavierspiel und wird in dem Maß mit dem übenden Körperteil schlechthin gleichgesetzt, wie der Didaktik anderer Instrumente eine dem Klavierspiel vergleichbare Aufmerksamkeit zuteil wird. Der Art. *Handstück* in Schillings *Encyclopädie* von 1836 markiert diese Öffnung des Begriffs, der sich zwar in lexikalischen Erklärungen auf die engere pädagogische Verwendung bezieht, in der Praxis aber nur in seiner Bezeichnungsfunktion für Spielstücke allgemein gebraucht wird:

op. cit. III: Handstücke... dürfen keinen Theil des spielenden Werkzeugs (der Hand — daher der Name Handstück) unbeschäftigt lassen... Daß man gewöhnlich nur die Anfangsstücke für Clavierspieler Handstücke nennt, ist eigentlich eine zu große Beschränkung des Wortbegriffs, denn für jedes Instrument, das mit den Händen gespielt wird, lassen sich auch Uebungsstücke für die Hände, also Handstücke, schreiben; doch

ist jenes einmal der gewöhnlichere Gebrauch des Wortes geworden (445 f.).

In Definitionen nach der Jahrhundertmitte verschwindet der ausschließliche Bezug auf das Klavier vollständig (vgl. DommerL, zit. oben, II. (2)(a)):

PaulL (Lpz. 1873): Handstücke (Handsachen) sind kleine leichte zur technischen Uebung dienende Tonstücke (I, 410);
Mendel/ReißmannL IV (Bln 1874): Handstücke oder Handsachen nennt man die kleinen, leichten, vorzugsweise zur technischen Uebung dienenden Stücke für Anfänger im Clavier- oder im Spiel anderer Instrumente (515).

Auffällig ist bei dem sehr vereinzelten Gebrauch zur Bezeichnung für kleine und leichte Spielstücke anderer Instrumente die Einschränkung auf Gitarre und Flöte; das mag mit ihrer Eignung für den Anfängerunterricht und ihrer Funktion in der Hausmusik zusammenhängen, denn eine vergleichbare Übernahme ist bei den mit einer virtuosen Spielpraxis eher verbundenen Streichinstrumenten nicht nachweisbar:

Anzeige von F. Drexels *Recueil de Pièces faciles et agréables... pour la Guitare* (AmZ XXVIII, 1826): Liebhaber oder Liebhaberinnen der Guitarre, die nur die ersten Elemente des Spiels derselben kennen und eingeübt haben, ihre weiteren Uebungen aber mit etwas fortsetzen wollen, das zugleich hübsch klingt und unterhält, empfangen hier eine Sammlung, nicht fremder und bloss zusammengestellter, sondern eigener Handstücke des Verfassers (691);
F. A. Michaelis, *Der kleine Flötenspieler. Eine Sammlung leichter u. angenehmer Handstücke für d. Flöte* (zit. nach AmZ XXXV, 1833, 324).

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 1989

Hausmusik

dtsch. (belegt seit 1605), Kompositum aus Haus, Wohngebäude, Hausgemeinschaft (bis zum 18. Jh. unter Einschluß des Gesindes), Familie, und Musik, mus. Repertoire, Musikausübung.

Die Tatsache, daß für das dtsch. Kompositum Hausmusik keine anderssprachlichen Äquivalente mit vergleichbarer begriffsgeschichtlicher Tradition existieren, verweist darauf, daß die seit dem 19. Jh. kontinuierliche Geschichte des Hausmusikbegriffs weniger sachgeschichtlich, als vielmehr ideologisch motiviert ist. Von Hausmusik wird meist da gesprochen, wo die bezeichnete Sache (ein Repertoire oder eine Praxis), die sich weder auf den dtsch. Sprachbereich, noch auf den angegebenen Zeitraum beschränkt, problematisch geworden ist und in bestimmter Weise beeinflußt werden soll. Alle normativen Fassungen des Begriffs seit Mitte des 19. Jh. versuchen, der Hausmusik einen Sinn zu geben, der über das rein Musikalische hinausreicht. Nicht mus. Erziehung oder mus. Praxis um ihrer selbst willen sind die angestrebten Ziele, vielmehr verbinden sich mit dem Leitbegriff Hausmusik jeweils bestimmte gesellschaftspolitische Zielvorstellungen.

I. Das Kompositum Hausmusik wird im 17. Jh. einerseits zur funktionellen Kennzeichnung GEISTLICHER VOKALMUSIK verwendet, andererseits zur Bezeichnung der diesem Repertoire entsprechenden MUSIKAUSÜBUNG IM WOHNHAUS.

II. (1) Ohne Rückbezug auf seine frühere Verwendung wird der Ausdruck Hausmusik in den 1830er Jahren von der mus. Publizistik neu eingeführt als Bezeichnung des ZUR AUSFÜHRUNG IN DER BÜRGERLICHEN PRIVAT- UND FAMILIENSPHÄRE BESTIMMTEN ODER GEEIGNETEN MUS. REPERTOIRES. (2) Die Repertoirebezeichnung Hausmusik erhält in der KONSERVATIVEN IDEOLOGIE W. H. Riehls (1855) PROGRAMMATISCHE BEDEUTUNG. (3) Als Gegenbegriff zu Salonmusik und in Abgrenzung von einer gebrauchsorientierten und einer umgangssprachlichen Verwendung meint Hausmusik in der 2. Hälfte des 19. und im frühen 20. Jh. ein Repertoire, das im familiären Bereich ETHISCH-RELIGIÖSE FUNKTIONEN übernimmt. (4) Neben seiner Verwendung als Repertoirebezeichnung erscheint Hausmusik seit Mitte des 19. Jh. auch als Bezeichnung für die FAMILIÄRE ODER PRIVATE MUSIKAUSÜBUNG DES BÜRGERTUMS. In diesem Sinne als Normbegriff verwendet, meint Hausmusik eine familiäre Praxis, die (a) eine BILDUNGSFUNKTION erfüllt, (b) ein MEDIUM DER ERZIEHUNG UND SOZIALISATION und (c) ein REFUGIUM VOR GESELLSCHAFTLICHEN ZERFALLSERSCHEINUNGEN darstellt.

III. (1) In der mus. Reformdiskussion nach dem Ersten Weltkrieg ist die Verwendung des Ausdrucks Hausmusik ambivalent: einerseits mit negativer Akzentuierung zur Bezeichnung der TRADITIONELLEN MUSIKPFLEGE DES BÜRGERLICHEN HAUSES UND IHRES REPERTOIRES verwendet, wird der Ausdruck andererseits auf REFORMIERTE FORMEN HÄUSLICHER MUSIKAUSÜBUNG UND AUF DEREN REPERTOIRES übertragen, die sich (a) der VOLKSBILDUNGSBEWEGUNG und (b) der JUGENDBEWEGUNG zuordnen lassen. (2) Im Sprachgebrauch der nationalsozialistischen Kulturpolitik meint Hausmusik im normativen Sinne die MUSIKAUSÜBUNG DER DTSCH. FAMILIE und die MUSIK FÜR DAS DTSCH. HAUS. (3) Die Aktualisierung des Hausmusikbegriffs nach 1945 ist (a) von einer RESTAURATIVEN TENDENZ und (b) vom Rückgriff auf das MUSISCHE KONZEPT der zwanziger Jahre bestimmt.

I. Das seit 1605 nachweisbare Kompositum Hausmusik wird in mus. Publikationen des 17. Jh. einerseits zur funktionellen Kennzeichnung GEISTLICHER VOKALMUSIK verwendet, andererseits zur Bezeichnung der diesem Repertoire entsprechenden MUSIKAUSÜBUNG IM WOHNHAUS (in letzterem Sinne wohl bei Schütz und Unger). Wie der historisch-soziale Kontext der Belege erkennen läßt, stehen beide Verwendungsweisen im Zusammenhang mit der im protestantischen Bereich üblichen, auf Luthers Vorbild zurückgehenden Praxis, im Wohnhaus geistliche Vokalmusik auszuüben. Die mit dem Sammeltitel Hausmusik angesprochene Bestimmung für den häuslichen Gebrauch ist bereits in Publikationen des 16. Jh. zu belegen, die neben Kirche und Schule das Haus als Ausführungsort protestantischer Vokalmusik nennen und sich dementsprechend an den „Hausvater" wenden, der gemäß lutherischer Familienauffassung nicht nur Rechtsvertreter, Gewaltinhaber und Brotherr, sondern auch „Seelsorger und Priester seines Hauses" ist (nach E. Troeltsch, *Die Soziallehren d. christlichen Kirchen u. Gruppen*, Tübingen 1922, 558). Das als Abbreviatur jener Funktionsbestimmungen eingeführte Kompositum Hausmusik ist somit nicht im sentimentalistischen Sinne des 19. Jh. (s. II. (1)) zu verstehen:

B. Gesius, *Christliche Hauß und Tisch Musica. Darin sehr schöne Gesänge des H. Paschasij Reinicken, durch den Catechismum D. Mart. Lutheri, auff alle Tag ... zu singen ... mit vier Stimmen, zum theil nach bekandter ChoralMelodien, zum theil auff ein ander art richtig und lieblich gesetzet* (Wittenberg 1605; nach RISM A/I/3, 222);

S. Besler, *Concentus ecclesiastico-domesticus. Kirchen und Hauß Musica geistlicher Lieder, auf den Choral musicalischer Art, vierstimmig gesetzt* I (Breslau 1618; nach RISM A/I/1, 300);

J. Staden, *Hauß Music geistlicher Gesäng ... mit vier Stimmen* I (Nürnberg 1623, ²1634), II–IV (Nürnberg 1628), GA I–IV (posth. Nürnberg 1646; nach EitnerL IX, 239);

H. Schütz, *Psalmen Davids ... durch D. C. Beckern* (Freiberg 1628), Widmung (Dresden, 6.9.1627): Im betracht dessen/ hab ich hiebevorn für meine HaußMusic/ vnd zu deren mir vntergebenen Capell Knaben frühe vnd AbendGebet: etlich wenige newe Weisen vber angeregte D. Beckers Psalmen auffgesetzet (nach Neue GA VI, ed. Blankenburg, VII);

Anon., *Geistliche Kirchen- und Hauß-Music* (Breslau 1644; nach Salmen 1969, 9);

J. Rist, *Frommer und gottseliger Christen alltägliche Hausmusik, oder musicalische Andachten, bestehend in mancherley und unterschiedlichen, gantz neuen, geistlichen Liedern und Gesängen* (Lüneburg 1654; nach EitnerL VIII, 249);

A. Unger († 1657), [Auferstehungshistorie] *Jesu Christi, auß den vier Evangelisten à 5. 6. et 10. voci uff 1. et 2. Chor,* [geeignet] *sowohl für die Kirchen- als für eine HaußMusic* (nach Salmen 1969, 9);

J. D. M., *Geistliche Haus- und Kirchen-Musik bestehend in LX Lehr- und geistreichen Liedern. Mit 2. 3. auch 5. Vokal und 5. Instr. St. mit oder ohne Symphonien zu gebrauchen* (Schwäbisch Hall 1681; nach Göhler, *Verz. der in den Frankfurter u. Leipziger Meßkat. 1564–1759 angez. Musikalien*, Lpz. 1902, I, 1224a);

als analoge Kompositabildungen sind zu belegen: Haushymnus (1583), Haus-Psalm (1630), Haus-Gesänglein (1652); Haus Kirchen Cantorei (1587), Haus-Capell (1647), Haus-Andacht (1667); Kirchen und HaußGesänge (1620), Mus. Kirchen- und Haus-Freude (1661), Mus. Kirch- und HaußErgetzlichkeit (1709); Nachweise bei Salmen 1969, 8f.

Bei dem als Hausmusik gekennzeichneten Repertoire handelt es sich um gebrauchswertig orientierte, d.h. bewußt unartifiziell gehaltene Kompositionen – ein Sachverhalt, der in einigen Vorreden ausdrücklich hervorgehoben wird; so wenn Staden darauf hinweist, daß er nicht auf „grosse Kunst", sondern allein darauf gesehen habe, daß die Gesänge „von einem jeden Hauß vatter mit seinen Kindern" leicht gesungen werden können (nach DTB VII/1, XXIX), oder wenn Schütz betont, daß seine neuen Melodien „nicht von grosser Kunst und Arbeit" seien (entspr. Hinweise noch bei G. Ph. Telemann im Vorw. des zur „Hausandacht" bestimmten Kantaten-Jg. *Der Harmonische Gottesdienst*, Hbg 1725/26).
Die Verwendung des Kompositums Hausmusik im 17. Jh. bleibt für seine spätere Geschichte folgenlos: obwohl als Titel der Stadenschen Sammlung im 18. Jh. bekannt (s. WaltherL (1732), Art. *Staden (J.)*), findet es weder im allgemeinen Sprachgebrauch, noch im mus. Fachvokabular des 18. Jh. Aufnahme. Bezeichnenderweise fehlt es bei C. v. Stieler, *Der Teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs* (Nürnberg 1691), im Art. *Musik* unter 36 Komposita.

II. (1) Ohne Rückbezug auf seine frühere Verwendung wird der Ausdruck Hausmusik in den 1830er Jahren von der mus. Publizistik neu eingeführt als Bezeichnung des ZUR AUSFÜHRUNG IN DER BÜRGERLICHEN PRIVAT- UND FAMILIENSPHÄRE BESTIMMTEN ODER GEEIGNETEN MUS. REPERTOIRES. Die Einführung dieser Kategorie erfolgt im Zuge jenes begriffsgeschichtlichen Prozesses, in dem die traditionelle, von der aristokratischen Musikkultur übernommene Klassifikation in Kirchen-, Kammer- und Theatermusik schrittweise der bürgerlichen Musikpraxis angepaßt wird. In diesem Prozeß wird zunächst im Hinblick auf die institutionelle Trennung von öffentlicher und privater Musikausübung Konzertmusik von Kammermusik unterschieden, d.h. „Symphonien, Ouvertüren und eigentliche Konzertstücke" von der „für die Ausführung im engern Kreise, in häuslichen oder gesellschaftlichen Gemächern bestimmten" Vokal- und Instrumentalmusik (A.B. Marx 1839, → Kammermusik III. (1)). Analog unterscheidet C.F. Becker Kammermusik „im weitern" von Kammermusik „im engern Sinne" oder Hausmusik. Umfaßt erstere Symphonien, Konzertouvertüren, Instrumentalkonzerte und Oratorien, so letztere alle kleineren Vokal- und Instrumentalstücke, die in der Regel nicht im Konzertsaal, sondern „im Hause" ausgeführt werden (artifizielle Kammermusik im heutigen Sinne bleibt bei Becker unberücksichtigt):

Zur Gesch. d. Hausmusik in früheren Jh., NZfM VII (1837): Ich fürchte nicht, daß irgend Jemand an dem Wort: Hausmusik – Anstoß nimmt, da sich diese von der sogenannten Kammermusik wesentlich unterscheidet... Doch der Name thut vielleicht am wenigsten zur Sache und so mag man immer statt des weniger gebräuchlichen Worts: Hausmusik, eine Kammermusik im weitern und engern Sinne annehmen. Versteht man nun unter jener: Symphonieen, Concert-Ouverturen, Instrumental-Concerte, Oratorien, wie Haydn's Jahreszeiten u. dgl., so sind dieser alle die kleineren Tonstücke für Gesang und Instrumente einzuräumen, die nie oder doch nur ausnahmsweise eine Stelle im Concertsaal finden, hingegen stets im Hause ausgeführt werden (25, Anm.; ähnlich in: *Die Hausmusik in Deutschland in d. 16., 17. u. 18. Jahrhunderte* [Lpz. 1840], 2).

Eine weitere Auffächerung des Klassifikationsschemas liegt bei C. Seidel vor, der Hausmusik und Kammermusik als zwei verschiedene Kategorien unterscheidet und von Konzertmusik abgrenzt. Hierbei handelt es sich um eine Differenzierung, die sich offenbar auf die zit. Gegenüberstellung von „häuslichen" und „gesellschaftlichen Gemächern", also auf unterschiedliche soziale Orte des privaten Bereichs, bezieht (vgl. die analoge Unterscheidung von Haus und Salon bei Riehl, unten II. (2)). Inbegriff der so definierten Hausmusik ist das dtsch. Lied – eine Bestimmung, mit der Seidel ein Moment akzentuiert, das sich später bei Riehl vom Nationalen ins Nationalistische verschoben hat:

Andeutungen z. Gesch. d. Tonkunst, NZfM II (1835): Wie die Musik jetzt geübt wird, kann man folgende Haupt-Abtheilungen derselben annehmen:
1) Die Kirchen-Musik. 2) Die Opern-Musik. 3) Die Concert-Musik. 4) Die Kammer-Musik. 5) Die Haus-Musik. 6) Die Ballet-Musik. 7) Die Tanz-Musik. 8) Die Militair-Musik.
Mit dem Namen der Haus-Musik bezeichnet Rochlitz sehr passend die Tonkunst für einsame Stunden und für den traulichen Familienkreis; das so herrliche deutsche Lied sollte bei uns den eigentlichen Mittelpunkt derselben bilden (65);
die Bezugstelle bei Fr. Rochlitz wurde nicht nachgewiesen; in dessen Aufsatzsammlung *Für Freunde d. Tonkunst* I–IV (Lpz. 1824–32) findet sich lediglich der Ausdruck „Häusliche Musik" als Überschrift.

Der bei Seidel vorliegende Hausmusikbegriff reflektiert nicht nur die für die bürgerliche Musikpraxis konstitutive Spaltung in Öffentlichkeit und Privatheit, sondern darüber hinaus die sozialpsychologisch relevante Erfahrung der bürgerlichen Intimsphäre: Hausmusik in jenem gefühlsbetonten Sinn, wie sie im Anschluß an Rochlitz als „Tonkunst für einsame Stunden und für den traulichen Familienkreis" charakterisiert wird, ist erst in der Reflexion auf die spezifische Subjektivität der bürgerlichen Privat- und Kleinfamiliensphäre begrifflich isolierbar (dazu J. Habermas, *Strukturwandel d. Öffentlichkeit*, Neuwied u. Bln 1962, § 6).

(2) Die Repertoirebezeichnung Hausmusik erhält PROGRAMMATISCHE BEDEUTUNG in W.H. Riehls Veröffentlichungen:

Die Familie (Die Naturgesch. d. Volkes als Grundlage einer dtsch. Social-Politik III), Stuttgart u. Augsburg 1855, und *Hausmusik. Fünfzig Lieder dtsch. Dichter in Musik gesetzt*, Stuttgart u. Augsburg 1855, Stuttgart [2]1860.

Die programmatischen Vorstellungen, die Riehl mit der „Idee einer Hausmusik" ([2]1860, Vorw.) verbindet, entstammen der gleichen KONSERVATIVEN IDEOLOGIE wie sein sozialpolitisches Programm, denn – so Riehls eigene Begründung für diesen Zusammenhang – „wer in der Social-Politik aus Ueberzeugung conservativ ist, der wird es auch in der Musik seyn, absonderlich in seiner Hausmusik" ([1]1855, XII; zu Riehls sozialpolitischen Vorstellungen: W. Emmerich, *Zur Kritik d. Volkstumsideologie*, Ffm. 1971, 56–66).
Ausgangspunkt von Riehls Konservatismus ist ein Krisenbewußtsein, das die auf der patriarchalischen Familie basierende dtsch. Gesellschaftsordnung durch ausländische Einflüsse, insbesondere durch den „Geist des Salons", bedroht sieht. Symptomatisch hierfür ist ihm der größte Teil der mus. Produktion, der, seitdem „die große Periode der Hausmusik mit Beethoven sich abgeschlossen" hat, „immer mehr diesem Geiste des Salons dienstbar geworden" ist (*Familie* 198 u. 256) und in seinem verderblichen Einfluß

aufs „Haus" in schärfstem Gegensatz zur „Idee einer Hausmusik" steht:

Hausmusik (1855): Wo unser Geschlecht noch nicht krank ist, da musicirt es sich krank. Hausmusik aber soll gesunde Musik seyn. Und dennoch gibt es heutzutage keine grössere Ketzerei als gesunde Musik zu machen. Durch den Einfluss von Franzosen, Polaken und Magyaren [²1860: von Franzosen und Italienern] ist unsere vor fünfzig Jahren noch so kerngesunde und frische deutsche Tonkunst in ein wahres Gewinsel ausgeartet (XI; ²1860, XVII).

Angesichts dieses Zustands zeitgenössischen Komponierens spricht Riehl der Produktion von Hausmusik hervorragende Bedeutung zu. Dies deshalb, weil er in Entsprechung zu seinem sozialpolitischen Konzept, demzufolge die gefährdete Sozialordnung nur durch Festigung der Familie zu sichern ist, in seinen musikpolitischen Überlegungen davon ausgeht, daß eine Restauration dtsch. Tonkunst nur von der Hausmusik her erfolgen kann:

Nur in der Hausmusik [²1860: Musik des Hauses] mag vielleicht noch eine Freistatt zu finden seyn für schlichten und ehrlichen Gesang (VIII; ²1860, XIV);
Durch die Despotie der ausübenden Musiker ist eine Rückkehr zu einfachen Tonformen, zu einem gedankenreichen, schlichten und strengen Styl schier unmöglich... Darum wird sich unsere Tonkunst... flüchten müssen in die heiligen Räume des Hauses, um wieder rein und züchtig zu werden. Die Hausmusik auf falscher Spur führte weiland zur Verflachung unserer Kunst: auf der rechten Spur kann sie allein aber auch wieder zur Vertiefung derselben führen (XIII; ²1860, XIX).

Die für den programmatischen Hausmusikbegriff konstitutive Opposition zum Begriff der „ausgearteten" Musik schlägt sich in zwei gegensätzlichen Konnotationsfeldern nieder, die in ihrer Verquickung von ästhetischen, moralischen, nationalen, religiösen und medizinischen Kategorien für Riehls Denken insgesamt charakteristisch sind. Während der Begriff der Hausmusik mit positiven Konnotationen wie schlicht, einfach, ehrlich, deutsch, heilig, innerlich wirkend und gesund assoziiert wird, verbinden sich mit dem Begriff der dem „Geist des Salons" verfallenen Musik negative Konnotationen wie blasiert, zerrissen, frivol, ausländisch, profan, effektvoll und krank. So stellt Riehl ausdrücklich fest:

Es bringt dieses Liederbuch nur schlichte, ehrliche deutsche Hausmusik, im Lauf der Jahre für das eigene Haus geschrieben und fleissig im Hause gesungen. Wollte man die Lieder im Salon singen, so würde man sie profaniren und den Salon langweilen. Nur im Heiligthum des Hauses und mit und vor den Freunden des Hauses sollen sie gesungen werden. Auf den Schimmer des äusseren Effektes sind sie gar nicht berechnet; desto mehr wünscht der Tonsetzer, dass ihnen die innere Wirkung einwohnen möge (III; ²1860, IX).

Inbegriff „schlichter, ehrlicher deutscher Hausmusik" sind für Riehl, wie Vorwort und Kompositionen seines Liederbuchs erkennen lassen, J. Fr. Reichardts Liedkompositionen, ein Vorbild, das er – wie die vernichtende Rezension der NZfM (1856) klarstellte – allerdings nicht erreicht hat.
Aus dem für Riehls Hausmusikbegriff bestimmenden Vorstellungskomplex bleibt der nationalistische Aspekt insofern hervorzuheben, als es sich um ein Moment handelt, das – im 19. Jh. neben einer kosmopolitisch orientierten Auffassung von Hausmusik stehend (s. unten II. (4) (a)) – bis hin zur Hausmusik-Ideologie des Nationalsozialismus kontinuierlich tradiert wird:

J. Smend, *Über d. erziehlichen Wert d. Hausmusik. Ein Vortrag* (Dortmund 1894): Häusliche Musik, das kann offenbar bei uns zu Lande nur deutsche Musik sein. Nicht französische oder italienische, englische, russische oder tschechische. Hier ist zwar wohl zu bedenken, daß dem Deutschen der Kosmopolitismus im Blute steckt... Allein es ist doch ebenso gewiß, daß auf dem Gebiete der Musik und vollends der für das Haus geeigneten Musik, die Deutschen keine Ursache haben, betteln zu gehen. Im Gegenteil, der Reichtum des Eigenen, Urdeutschen und unübertrefflich Großen ist so unerschöpflich, daß es immer einen bedenklichen Eindruck macht, wenn in einem unserer Häuser Chopin das große Wort führt oder Gounod oder auch die Italiener (12);
H. v. d. Pfordten, *Dtsch. Musik* (Lpz. [1917] ²1920): Das deutsche Lied gehört ins deutsche Haus; es ist Familiengut. Hier ist es von jeher gepflegt worden; und es waren Zeiten der Gefühlsverirrung, als man lieber fremde Arien sang, weil man sie für feiner und interessanter hielt. Das Volkslied, mehrstimmig gesungen, bildete immer den Mittelpunkt aller echten Hausmusik... Nur in den „Salon" taugt es nicht; „salonfähig" kann höchstens das unechte Volkslied werden (26).

(3) Während der Begriff der Hausmusik von Riehl in Gegenüberstellung zur gesamten dem „Geist des Salons" verfallenen modernen Tonkunst profiliert wird, erscheint er seit dem späteren 19. Jh. in Opposition zum enger gefaßten, meist pejorativen Begriff der Salonmusik; so in der mus. Lexikographie, wo er zuerst bei Mendel-ReissmannL (1877) registriert ist (dagegen noch nicht in den ersten Ausgaben des seit 1882 erscheinenden RiemannL). Kunsttheoretische Grundlage der Gegenüberstellung ist die für die Kunstauffassung des Bildungsbürgertums konstitutive Entwertung des rein sinnlichen Genusses und das sie ergänzende Postulat der Sammlung und Erhebung (d.h. Erhebung über das bloß Sinnliche zum Religiösen) durch Kunst. Dementsprechend meint Hausmusik ein Repertoire, das im familiären Bereich ETHISCH-RELIGIÖSE FUNKTIONEN übernimmt:

Mendel-ReissmannL VII (1877), Art. *Musik*: [Die Tonkunst] zeigt sich den höchsten Zwecken des menschlichen Lebens dienstbar und wird auch zugleich von diesem hinabgezogen in den Kreis der erheiternden, nicht selten geistlosen Luxusthätigkeit, die das gesellschaftliche und häusliche Leben behaglich ausschmücken. Es entsteht neben der kirchlichen und der dramatischen Musik die Concert-, die Kammer- und die Hausmusik und sie gelangt endlich in der Salonmusik auf die Stufe, auf welcher die Kunst sich in die, nur auf die Behaglichkeit des Lebens berechnete Technik, in ein leeres Spiel mit Formen und Klangeffekten verliert... Vorwiegend auf Kreise berechnet, welche von der Musik weder Sammlung noch Erhebung, sondern nur angenehme Zerstreuung oder nervöse Aufregung suchen, geht ihr [der Salonmusik] meist alles Bedürfniss künstlerischer Gestaltung verloren (206f. u. 208);
RiemannL (⁷1909), Art. *Hausmusik*: Musik, die zur privaten Aufführung im häuslichen Raume und engen Kreise bestimmt ist, im Gegensatz zu der für die große Öffentlichkeit bestimmten Musik, ein leider heute fast unverständlich gewordener Begriff, den derjenige der fragwürdigen „Salonmusik" verdrängt hat.

Der ethisch-religiös orientierte Hausmusikbegriff erscheint in der mus. Publizistik auch da, wo ihm Salonmusik nicht als antithetische, sondern als komplementäre Kategorie gegenübergestellt wird:

So verbindet B. Röttgers, *Plaudereien über neue Haus- u. Salonmusik*, Neue Musik-Zeitung XXIII (1902), mit dem Begriff der Hausmusik Vorstellungen wie „Tiefgründigkeit, echte Leidenschaft, religiöse Erhebung und andachtsvolle Erbauung"

(als Beispiele nennt er Schumanns *Kinderszenen* und Mendelssohns *Lieder ohne Worte*), während er unter „künstlerischer Salonmusik" das für den Salon, die „Pflegestätte der edleren Geselligkeit", bestimmte Repertoire versteht, das eine „gewisse konventionelle Leichtigkeit im Inhalt und in der Formgebung aufweisen [müsse], die trotzdem von Seichtheit weit entfernt" sei (82ff.; nach I. Fellinger, *Die Begriffe Salon u. Salonmusik in d. Musikanschauung d. 19. Jh.*, in: *Studien z. Trivialmusik d. 19. Jh.*, hg. von C. Dahlhaus (*Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh.* VIII), Regensburg 1967).

Hausmusik in diesem programmatisch-normativen Sinn ist das gesamte, im häuslichen Bereich ausführbare Teilrepertoire der Kunstmusik (unter Einschluß der für Klavier bearbeiteten Orchestermusik). Dementsprechend subsumiert Reissmann (s. auch unten II. (4) (a)) der Repertoirebezeichnung Hausmusik u.a. artifizielle Kammermusik:

A. Reissmann, *Die Hausmusik. In ihrer Organisation u. kulturgesch. Bedeutung* (Bln 1884): Wiederholt haben wir auch der Sinfonie Erwähnung gethan, jener Form, welche nicht eigentlich, oder doch nur bedingungsweise zur Hausmusik gehört. Die Werke für Kammermusik, die Duos, Trios, Quartette, Quintette u.s.w. gehören ihr noch ganz und voll an (301).

Die hier vorliegende Zuordnung der Kategorien Haus- und Kammermusik ist für die mus. Publizistik und Lexikographie in der 2. Hälfte des 19. Jh. allerdings nicht repräsentativ: fungiert Hausmusik in dem zit. Beleg als Oberbegriff zu Kammermusik, so in der seit 1850 im *Kritischen Anzeiger* der NZfM regelmäßig erscheinenden Rubrik *Kammer- und Hausmusik* als Komplementärbegriff (pejorative Gegenkategorie ist hier die Rubrik *Unterhaltungsmusik, Modeartikel*); demgegenüber führt die *Encyklopädie* von Ersch u. Gruber (1882) Hausmusik als Unterart der Kammermusik auf (s. anschl.).
Die Subsumtion der gesamten, im häuslichen Rahmen ausführbaren Kunstmusik unter die Kategorie Hausmusik zeigt noch die kurz nach dem Ersten Weltkrieg, also bereits während der Geltungskrise des traditionellen Hausmusikbegriffs (s. unten III. (1)), erschienene Schrift *Über Hausmusik* (*Ratgeber-Schriften d. Dürerbundes*, H. 2), München 1921, deren umfangreiche Verzeichnisse den „Musikfreunden" (gemeint sind auch hier die im entsprechenden *Literarischen Ratgeber* von 1919 ausdrücklich genannten „Gebildeten") die auf dem Musikalienmarkt vorhandenen „Schätze" – bis hin zur Orgelmusik – erschließen wollen.
Der am Begriff autonomer Kunst orientierte Hausmusikbegriff des Bildungsbürgertums ist in zweifacher Hinsicht zu relativieren: einerseits im Hinblick auf eine gebrauchsorientierte Hausmusik-Auffassung, andererseits im Blick auf den umgangssprachlichen Begriff von Hausmusik. Eine Modifikation in ersterem Sinne lassen die musikpolitischen Überlegungen K. Storcks erkennen, in denen Hausmusik einerseits den profitbestimmten „Machwerken" der Operettenkomponisten, der „elenden Musikware, die das Volk durchseucht" (56), und der Salonmusik programmatisch entgegengesetzt wird, andererseits aber als gebrauchsorientierte, d.h. im Hinblick auf gegenwärtige Bedürfnisse jeweils neu zu schaffende Musik der als zeitlos gültig vorgestellten „hohen Kunst" gegenübersteht. Damit antizipiert Storck, ähnlich wie H. Kretzschmar mit dem Begriff der „dienenden Kunst" (*Mus. Zeitfragen*, Lpz. 1903, 73ff.), die in den 1920er Jahren aufkommende Kategorie der Gebrauchsmusik:

Musik-Politik. Beiträge z. Reform unseres Musiklebens (Stuttgart 1911): Jede Zeit verlangt die Befriedigung ihres Bedürfens aus zeitgenössischem Geiste heraus. Die hohe Kunst ist ewig, die Mittellandskunst ist in ihrer Form zeitlich begrenzt. Darum muß sie immer neu geschaffen werden... Statt einer gediegenen Hausmusik, die unserem zeitlichen Fühlen entspräche, haben wir die verlogene, äußerlich aufgeputzte Salonmusik. Da das einfache häusliche Lied fehlt, hat sich die gemeine Schlagerware eingenistet (207).

Demgegenüber ist der Ausdruck Hausmusik in seiner umgangssprachlichen Verwendung nichts anderes als Sammelbezeichnung für das faktisch vorhandene, insbesondere Genrestücke für Klavier umfassende Repertoire der zeitgenössischen häuslichen Musikpraxis:

A. Tottmann, Art. *Kammermusik*, in: *Allg. Encyklopädie d. Wiss. u. Künste*, hg. von Ersch u. Gruber, II/32 (Lpz. 1882): Mit dem Ueberhandnehmen des musikalischen Genre und der musikalischen Miniaturbildnerei kam es denn auch, daß man immer feinere Unterschiede machte und zunächst die Concertmusik, d.h. die Musik für vollbesetztes Orchester, strenger von der Kammermusik schied, und in letzterer wieder die Solo- oder Virtuosenmusik einerseits und die Hausmusik andererseits als zwei Unterarten aufstellte... In neuester Zeit hat die Miniaturbildnerei, die Production von „Blumensträußchen" und andern derartigen Unterhaltungsstückchen, welche schicklich wol nur der Hausmusik zugezählt werden, etwas nachgelassen (234).

Vor dem Hintergrund des weitgefaßten umgangssprachlich-deskriptiven Begriffs von Hausmusik sind die (u.a. in Zeitschriftentiteln des 19. und frühen 20. Jh. üblichen) Spezifizierungen der Hausmusik zu sehen:

Halleluja. Organ f. ernste Hausmusik (1. Jg. 1879/80), *Der Musikfreund. Illustrierte Zs. f. volkstümliche Hausmusik* (1. Jg. 1904), *Die Laute. Monatsschrift z. Pflege d. dtsch. Liedes u. guter Hausmusik* (1. Jg. 1917/18); Nachweise bei: I. Fellinger, *Verz. d. Musikzeitschriften d. 19. Jh.* (*Studien z. Musikgesch. d. 19. Jh.* X), Regensburg 1968, Nr. 792, 1735 u. 2288.

(4) Neben seiner Verwendung als Repertoirebezeichnung erscheint der Ausdruck Hausmusik seit Mitte des 19. Jh. auch als Bezeichnung für die FAMILIÄRE ODER PRIVATE MUSIKAUSÜBUNG DES BÜRGERTUMS. Diese praxisbezogene Verwendung scheint sich erst um 1850 durchgesetzt zu haben. Während sie bei SchillingL III (1836), Art. *Hausmann*, noch ohne Bezug auf die Gegenwart, nämlich als Bezeichnung für die in früheren Jahrhunderten übliche Musikausübung des Stadtmusikus in Privathäusern erscheint und in R. Wagners einschlägigem Aufsatz *Über dtsch. Musikwesen* (1840) überhaupt nicht vorkommt, versteht A. B. Marx in seiner Darstellung des zeitgenössischen dtsch. Musiklebens unter Hausmusik sowohl die konventionelle private Musikausübung der bürgerlichen Oberschicht als auch deren kleinbürgerliche Imitationsform: die Musikausübung der klavierspielenden Tochter – letzteres eine Praxis, die durch den popularisierten Bildungsbegriff ideologisch legitimiert, im Bewußtsein ihrer Trägerschicht den Rang eines bürgerlichen Statussymbols einnimmt:

Die Musik d. 19. Jh. u. ihre Pflege. Methode d. Musik (Lpz. 1855): Dazu nun die Hausmusik. Kaum darf man noch fragen: wer ist musikalisch? sondern: wer ist es nicht? In den sogenannten höhern oder gebildetern Kreisen galt Musik längst als unerlässlicher Theil der Bildung; jede Familie fordert ihn, wo möglich für alle Angehörigen, ohne sonderliche Rücksicht auf Talent und Lust; in gar vielen beschränkt sich, wenigstens für die weibliche Jugend, die ganze freiere Bildung, sogar die ge-

sellige Unterhaltung nur auf Musik... Was im Kreise der günstiger gestellten „Gesellschaft" so begonnen, dem eifert, schon vom Beispiel von Unkunde von falschem Ehrgeiz bezwungen, unerschrocken und unberechnend die Menge nach; bis in die Kreise des Kleinhandels und Gewerks hinein wird der endlos drängenden Arbeitsnoth Zeit, dem knappen Erwerbe Geld abgelistet und abgerungen, um wenigstens für die Töchter Klavier Noten Lehrer Musikbildung zu erbeuten, vor allem in der Hoffnung damit zu den „Gebildeten" zu zählen (131f.).

Dem deskriptiven, an der faktisch vorhandenen Musikpraxis orientierten Begriff steht zwischen 1850 und Erstem Weltkrieg ein normativer Hausmusikbegriff gegenüber, der – ohne daß er jeweils definiert werden müßte – in der aktuellen musikpolitischen Diskussion als normgebende Instanz fungiert und überall da vorausgesetzt ist, wo die zeitgenössische Hausmusik kritisiert und die Intensivierung ‚echter' Hausmusik gefordert wird. Fundierendes Wertsystem dieses Normbegriffs, aufgrund dessen sich seine explizite Begründung erübrigt, sind die bürgerlichen Vorstellungen von den kulturellen und sozialen Aufgaben der Familie. Dieser Zusammenhang ist an den folgenden drei Aspekten des Begriffs zu verdeutlichen:

(a) Als Leitbegriff des Bildungsbürgertums meint Hausmusik eine Praxis, die im familiären Bereich nicht nur dekorative und hedonistische Aufgaben, sondern durch den Umgang mit mus. Kunstwerken (Hausmusik im Sinne von II. (3)) eine Bildungsfunktion erfüllt. Konstitutiv für diesen Aspekt des Hausmusikbegriffs sind die bildungsbürgerlichen Vorstellungen vom „Haus", das von seinen Apologeten als „der sicherste Hort für die solide, die klassische Musik" (*Smend 20, s.* anschl. (b)) oder als „Hort echten und wahren Kunstsinnes" (W. Nagel, *Beethoven u. seine Klaviersonaten* II, Langensalza 1905, VIII) gerühmt wird:

A. Reissmann, *Die Hausmusik. In ihrer Organisation u. kulturgesch. Bedeutung* (Bln 1884): In einem, auf gesunden Grundlagen errichteten und geregelten Hause aber wird er [der Gesang] zu einer, nicht nur das Leben erheiternden und behaglich ausschmückenden, sondern es verklärenden und auf die höchsten Stufen geistiger Entwickelung tragenden Macht. Soll der Gesang das werden, so muß er selbstverständlich sich vorwiegend nur den höchsten Aufgaben zuwenden, er darf nur pflegen, was die gottbegeisterten und begnadeten Meister schufen. Die Meister aller Zeiten und Länder müssen für die Hausmusik das nöthige Material liefern, wenn diese zu einer, das Leben nicht nur verschönernden, sondern es auch veredelnden Macht werden soll (142);
der von Reissmann erhobenen Forderung nach Ausweitung des Hausmusikrepertoires auf Meisterwerke aller Zeiten entsprechen H. Riemanns *Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge m. Instrumental-Begleitung aus d. 14. bis 15. Jh.*, H. 1–3 (Lpz. 1906) und H. Leichtentritts *Dtsch. Hausmusik aus vier Jh.* I (Bln 1907, ²1921) – zwei Sammlungen, die ein historisches Repertoire in praktischer Bearbeitung für die zeitgenössische Hausmusikpraxis erschließen.

(b) Als Hausmusik im normativen Sinne gilt insbesondere die von den Familienmitgliedern gemeinsam betriebene Musikausübung. Diese entspricht insofern in besonderem Maße den Vorstellungen von den Funktionen der Familie, als ihr triebregulierende, gemeinschaftsbildende, disziplinierende und autoritätsstützende Wirkungen zugeschrieben werden. Hausmusik als Wertvorstellung bürgerlicher Familienauffassung meint dementsprechend einen sozialen Handlungstyp, der zur Einübung gesellschaftlicher Verhaltensnormen beiträgt und somit ein Medium der Erziehung und Sozialisation darstellt:

J. Smend, *Über d. erziehlichen Wert d. Hausmusik. Ein Vortrag* (Dortmund 1894): Einseitig und in übertriebenem Maße gepflegt, führt die Musik leicht zu bedenklicher Träumerei, zur Stärkung der Sinnlichkeit, zu sittlicher Schlaffheit. Deshalb muß das ganze Haus für seine verschiedenen Glieder auch nach dieser Richtung hin einstehen. Und das thut es durch die Übung der Hausmusik. Hier wird der natürliche Trieb gelenkt, gezügelt und veredelt. Und was sonst leicht zum Egoismus verleitete, wird gerade der Gemeinschaft dienstbar gemacht... Beim gemeinsamen Musizieren lernt der einzelne sich fügen und schicken... Es ist ein hartes Stück Erziehung für manche Natur, aber auch ein notwendiges. Und hier macht es sich von selbst, weil alle Einer unbedingten Autorität unterworfen sind, der des Komponisten... Schon aus dem, was bisher angeführt worden, ergiebt sich, wie das Haus hier die Seinigen für das Leben erzieht. Wer sich innerhalb der vier Wände gut in den Rahmen des Ganzen schickt, der ist auch außerhalb der Familie ein viel brauchbarerer Mensch (16ff.).

(c) Einerseits im Hinblick auf ihre sozialintegrative Funktion begriffen, wird Hausmusik andererseits im Rahmen konservativer Familienideologie in ein antagonistisches Verhältnis zum außerfamiliären Bereich gestellt. Als Programmwort eines quietistisch orientierten Familienideals meint Hausmusik eine familiäre Praxis, die, indem sie eine „Welt höherer Freuden" und „unsichtbarer Werte" erschließt, ein Refugium vor gesellschaftlichen Zerfallserscheinungen bildet:

P. Peschko, *Zur häuslichen Musikpflege*, Allg. konservative Monatsschrift f. d. christliche Deutschland (1904): ...man läuft zu viel in Versammlungen und Klubs, Konzert und Theater, und gibt Geld aus, ohne dafür anderes zu kaufen, als Unruhe, Oberflächlichkeit, Schulden und Einbildung. Ruhe, Vertiefung, fröhliches, einfaches Genießen, Bildung sind aber zu Haus zu haben bei der Hausmusik. Da gibts noch mehr! Sinn für Behaglichkeit und Kameradschaft, gute Lungen, treuliches Sichkennenlernen, Verkehr mit großen Geistern, persönlicher Verkehr sogar, Freude am Harmonischen und ein gewisses Sichhineinleben in eine Welt höherer Freuden, unsichtbarer Werte, in Ewigkeitsgedanken (1098).

III. (1) In der mus. Reformdiskussion nach dem Ersten Weltkrieg ist die Verwendung des Ausdrucks Hausmusik ambivalent: sofern man nicht lediglich für eine Restauration häuslicher Musikpflege eintritt, also am traditionellen Hausmusikbegriff festhält (s. unten III. (1) (b), *Exkurs*), wird der Ausdruck einerseits mit negativer Akzentuierung zur Bezeichnung der traditionellen Musikpflege des bürgerlichen Hauses und ihres Repertoires verwendet, andererseits auf reformierte Formen häuslicher Musikausübung und auf deren Repertoires übertragen. Die sich dabei ergebenden Divergenzen resultieren aus der unterschiedlichen kunst- und gesellschaftspolitischen Orientierung der verschiedenen Reformgruppen, die sich einerseits der Volksbildungsbewegung, andererseits der Jugendbewegung zuordnen lassen.

(a) Die Tatsache, daß Hausmusik als Zielvorstellung im Programm der Volksbildungsbewegung während der Weimarer Republik eine Rolle spielt, steht offensichtlich im Zusammenhang mit der „Neuen Richtung" dieser Bewegung, die eine bloße „Verbreitung" von Kulturgütern an möglichst viele, wie sie von der alten „Gesellschaft zur Verbreitung von Volksbildung" vor dem Ersten

Weltkrieg betrieben wurde, ablehnt und stattdessen eine Volksbildungsarbeit anstrebt, die den einzelnen zur aktiven „inneren Auseinandersetzung mit der Kultur" führt (dazu W. Markert, *Erwachsenenbildung als Ideologie,* München 1973, 113–139). Im Sinne dieser Zielvorstellung stellt E. Sieber fest, daß es nicht genüge, „Symphonie- und Kammermusikkonzerte für das Volk zu veranstalten und ihm die Schönheit der klassischen Werke durch Wort und Schrift zu erschließen", daß es vielmehr notwendig sei, „die musikalisch interessierten Volkskreise zur Selbstbetätigung zu ermuntern und zu befähigen" (108). Zur Abwehr der „seuchenartig" und „massenhaft" sich verbreitenden „Schundmusik", die „die tiefsten und heiligsten Werte der Volksseele verkümmern" lasse (108), fordert er dementsprechend:

Volkstümliche Instrumentalmusik, in: *Dtsch. Musikpflege,* hg. von J. L. Fischer (Ffm. 1925): Wahre echte Volksmusik muß... aus dem Familienleben herauswachsen, in der Familie eine Heimat finden als Hausmusik. Der Wiederaufbau unserer Kultur ist ja ohne die Familie nicht denkbar: auch die Erziehung des Volkes zur Kunst muß in der Familie grundgelegt werden (109).

*

Exkurs: Die von Sieber empfohlene Beschränkung auf musikalisch interessierte Volkskreise entspricht dem „Führerprinzip" der „Neuen Richtung" – einer Aktionsstrategie, die davon ausgeht, daß die Aufgabe der Volksbildung nicht allein durch „Massenarbeit" gelöst werden kann, sondern durch Bildung einer geistigen Elite zu ergänzen ist, die ihrerseits eine Führungsfunktion für die breite Masse übernimmt: „Wir brauchen Führer, die die notwendige Erkenntnis und den noch nötigeren Mut haben, die Schundmusik... abzulehnen" (108). Im Sinne dieses elitären Prinzips erfährt die Forderung, die Erziehung des Volkes zur Kunst müsse von der Familie ausgehen, eine bemerkenswerte Einschränkung, wenn Sieber hinzufügt: „Damit ist natürlich nicht gesagt, daß alle Familien zur Hausmusik berufen seien: Nur jene werden auserwählt sein, eine Heimstätte der instrumentalen Musik zu werden, die reich sind an musikalischer Begabung und stark an Opfergeist" (109).

*

Hinsichtlich des Instrumentariums und des als Volksmusik bezeichneten Repertoires schließt sich Sieber weitgehend traditionellen bürgerlichen Vorstellungen von Hausmusik an, distanziert sich aber unter Hinweis auf die „gesellschaftsbildende" Funktion familiären Zusammenspiels von der „Salonmusik der Reichen":

Nicht die billigen, leicht spielbaren Instrumente werden der Ausgangspunkt einer künstlerischen und kulturell wertvollen Hausmusik sein, sondern jene Instrumente, die geschichtlich die Träger der musikalischen Kunst überhaupt geworden sind... [Dementsprechend soll das Repertoire] der Führung jener großen Meister folgen, die für die Hausmusik Vorbildliches geleistet haben (109f.);
Die Hausmusik darf nicht eine Nachäffung der Salonmusik der Reichen werden, wo eines vorspielt, die anderen konzertmäßig zuhören, Beifall spenden, bewundern, schmeicheln, lügen. Man kann den künstlerischen, wie den gesellschaftsbildenden Wert des Zusammenspiels in der Familie nicht hoch genug einschätzen (110).

In dem Maße, in dem sich die Volksbildungsbewegung an den Leitbildern der Jugendbewegung, insbesondere an deren Gemeinschaftsideologie orientiert, gleichzeitig aber an der Familie als zentralem Wert festhält, ergibt sich eine stärkere Distanzierung vom traditionellen Begriff der Hausmusik. So grenzt A. Küster von der tatsächlich vorhandenen Hausmusik eine erst zu schaffende neue Hausmusik ab. Während jene als Symptom für die zunehmende Isolierung der Individuen kritisiert wird, verbinden sich mit dieser Wertvorstellungen wie Gemeinsamkeit, Bindung und religiöser Erneuerungswille:

Hausmusik, in: *Dtsch. Musikpflege* (Ffm. 1925): ...ein Blick in unsere Hausmusik wird uns sehen lassen, wie weit das Volk als Ganzes mit unserer Musik noch Bindung hat... Den besten Beweis für die Kümmerlichkeit eines Lebens, das... die Isoliertheit des Einzelnen nur zu sehr vor Augen führt, bietet unsere Musik im Hause (113);
Wie sieht nun dagegen die zu erstrebende neue Hausmusik aus? Auch sie zeigt einen bemerkenswerten Zug unserer Zeit, der uns aber diesmal freudig zustimmen läßt: den Zug zur Gemeinsamkeit des Suchens nach überragender Bindung, kurz den religiösen Erneuerungswillen unserer Zeit... ein tiefes Sichverpflichtetfühlen der Musik gegenüber kennzeichnet die neue Hausmusik.
Daß eine solche Hausmusik werde, daran müssen alle Kräfte mitwirken, denen es ernst ist um Musik und Erneuerung und Gesundung des Volkes (115f.).

Obwohl das Repertoire der neuen Hausmusik neben älterer Instrumental- und Vokalmusik weiterhin klassische Kammermusik umfassen soll, zeichnet sich bei Küster die – von der Jugendbewegung vollzogene – ideologisch motivierte Abkehr von einem Teil des als individualistisch abqualifizierten Repertoires der traditionellen Hausmusik ab (dazu anschl. (b)):

Während vordem die Musik schon durch das Ueberwiegen des Klaviers Vereinzelung bedeutete, handelt es sich jetzt um Menschen, die... aus einem inneren Muß heraus Musik suchen. Da wird es auch verständlich, daß weniger eine Musik in Frage kommt, die Erlebnisse eines Einzelnen darstellen will... So sind die Bindungen sehr stark zur polyphonen Musik (115).

*

Exkurs: Der hohe Stellenwert, den die Volksbildungstheoretiker der Hausmusik im Hinblick auf „Erneuerung und Gesundung des Volkes" einräumen, resultiert aus einem Denken, das unter Verzicht auf eine Reflexion ökonomischer Bedingungen eine Änderung des gesellschaftlichen Zustands von einer „Gesinnungsänderung" abhängig macht. So werden als Ursachen des Verfalls auf mus. Gebiet zwar zunehmende Arbeitsteilung und daraus resultierende Entfremdung, fortschreitende Verbreitung der technischen Reproduktionsmedien (Musikmaschinen, Grammophon und Radio), unverantwortliche Konzertveranstalter und Musikverleger im Bereich der Vergnügungsindustrie, daneben auch Versäumnisse der Komponisten und der Schule genannt – letztlich aber wird den einzelnen Menschen die Schuld zugesprochen: „Heute will man aber nichts mehr als Genießen, Zerstreuung, Unterhaltung, Ohrenkitzel u. dergl. Es entsteht so eine ungeheure Musikleere im Volk, das nur alles an sich von außen herantragen läßt, eine aktive Teilnahme aber nicht mehr kennt. Es ist sicher, daß vor allem die einzelnen Menschen eine Schuld an diesen Zuständen trifft" (Küster 114).
Die für die Überwindung dieses Zustands notwendige „Gesinnungsänderung" kann nach Ansicht der Volksbildungstheoretiker durch organisatorische Maßnahmen nicht herbeigeführt, sondern nur gefördert werden. Als Symptom für den erhofften, sich aufgrund irrationaler Kräfte vollziehenden Wandel verweisen sie auf die Zusammenschlüsse „verantwortungsvoller Menschen": „Denen, die da zweifeln sollten, daß eine Verwirklichung in dem angedeuteten Sinne möglich ist, sei gesagt, daß schon überall im Reich Kreise verantwor-

tungsvoller Menschen sich zusammengefunden haben, die sich um eine solche Hausmusik bemühen" (Küster 116).

*

(b) Wird der traditionelle Begriff der Hausmusik innerhalb der Volksbildungsbewegung bereits relativiert, so erfährt er seitens der mus. JUGENDBEWEGUNG eine Abwertung oder Umwertung. Denn in dem Maße, in dem sich diese vom Leitbild der bürgerlichen Familie distanziert, verbinden sich mit Begriff und Sache der traditionellen familiären Musikausübung eindeutig negative Assoziationen; so für Fr. Jöde, der in seinem Aufsatz *Jugendmusikbewegung u. Hausmusik* (Die Musik XXIV, 1931/32) unter Hausmusik primär die aus dem 19. Jh. überkommene, von ihm als anachronistisch abqualifizierte private Musikausübung versteht und diesem pejorativen Begriff den Neologismus ‚Jugendmusik' gegenüberstellt. Beide Begriffe implizieren für Jöde nicht nur unterschiedliche Repertoires und Praktiken (einerseits Volksmusik und Singbewegung, andererseits Klaviermusik und solistische Instrumentalmusikpflege), sondern zwei sich feindlich gegenüberstehende Lebensformen. Dieser Gegensatz schlägt sich in den Konnotationsketten beider Begriffe nieder: verbinden sich mit Jugendmusik positive Konnotationen wie Bund, bündische Lebensform, Gemeinschaft und Überindividuelles, so mit Hausmusik negativ besetzte Begriffe wie Familie, häusliche Daseinsform, Individuum, Individualitätskultus, Persönlichkeit und Privatheit. Dementsprechend wird Hausmusik als privatistisch und individualistisch abqualifiziert und eine Aufhebung des zwischen ihr und Jugendmusik bestehenden Gegensatzes von einer „Öffnung der häuslichen Daseinsform zur Annäherung an die bündische Daseinsform" (567) abhängig gemacht:

Zeigen sich doch heute in ganz überwiegendem Maß die Züge des Privaten, Persönlichen und Episodischen in jener häuslichen Musikpflege, die aus dem vorigen Jahrhundert heute noch besteht...
Nur da, wo die Formen des Hauses etwas anderes sind, als ein letzter Überrest einer gewesenen Zeit, wird das Eingang finden können, was in einer Jugendmusikbewegung als Ausdruck einer kommenden Zeit seine eigenen Formen angenommen hat. Dann aber wird zwischen Jugendmusik und der Hausmusik kein Gegensatz mehr sein, ja, sie werden auch nicht mehr zwei Inhalte nebeneinander darstellen, sondern eins wird das andere sein (568f.).

Weniger rigoristische Vertreter der Reformbewegung setzen demgegenüber einen bereits vollzogenen Wandel des Hausmusikbegriffs voraus. So stellt W. Woehl unter Berufung auf ein verändertes kollektives Bewußtsein dem traditionellen Begriff eine neue Vorstellung von Hausmusik gegenüber, für die ein neues Repertoire und Instrumentarium (Musik bis zum 18. Jh. und „alte" Instrumente) sowie ein neues Gemeinschaftsbewußtsein der Ausübenden bestimmend sind. Gleichwohl wendet er sich gegen die Inanspruchnahme des Hausmusikbegriffs durch Singgemeinden und Musikantengilden, da nur eine „häusliche", allerdings nicht unbedingt familiäre „Gemeinschaft" als Träger von Hausmusik anzusehen sei:

Die Blockflöte in d. Hausmusik, Die Musik XXIV (1931/32): Wollen wir über die Verwendung der Blockflöte in der Hausmusik sprechen, so müssen wir uns zuvor Klarheit darüber verschaffen, was wir uns unter der „Hausmusik" vorzustellen haben. Auf der einen Seite empfinden wir deutlich, daß wir kaum mehr dasjenige darunter verstehen, was noch vor 25 bis 30 Jahren als Hausmusik vorhanden war...
Wir formulieren also vielleicht richtig, wenn wir von Hausmusik da sprechen, wo eine häusliche Gemeinschaft aus einem Lebens- und Kulturbedürfnis heraus dem gemeinsamen Musizieren, sowohl singend wie auf Instrumenten spielend, obliegt. Diese „häusliche" Gemeinschaft kann natürlich über den Rahmen der Familiengemeinschaft hinaus Menschen umfassen, welche entweder durch rein menschliche Beziehungen oder durch berufliche oder geistige Interessen zueinander geführt werden.
Ist hiermit der Kreis der beteiligten Menschen umrissen, so bleibt noch auszuführen, welches Musikgut den eigentlichen stofflichen Inhalt abgibt. Es ist mit einer auffälligen Ausschließlichkeit die Musik vom 18. Jh. ab rückwärts.
An dieser Stelle muß, um Mißverständnisse auszuschalten, darauf hingewiesen werden, daß diese Ausführungen nicht zu verstehen sind als Formulieren irgendwelcher Programme oder Ideen; es handelt sich vielmehr darum, zur Klarheit zu bringen, was im Grunde unser Zeitempfinden ist (587f.);
die von Woehl kritisierte Begriffsausweitung liegt z. B. in den 1933 eingeführten Bezeichnungen „Arbeitskreis für Hausmusik" und „Zeitschrift für Hausmusik" vor, in denen sich ‚Hausmusik' nach R. Baum auf „das umfassende, auch die Arbeit der Collegia musica einschließende Gebiet" bezieht, „das vom Kinderlied bis zur Kammermusik des kleinen Orchesters reicht" (*Der Arbeitskreis f. Hausmusik,* Zs. f. Hausmusik II, 1933, 70).

Eine zwischen Jöde und Woehl stehende Auffassung vertritt Fr. Blume, wenn er die Bezeichnung Hausmusik dem von der Reformbewegung propagierten mus. Repertoire zwar noch nicht fest zuordnet, wohl aber ihre Loslösung vom traditionellen Bezugsobjekt, der „bürgerlichen Kammermusik", terminologisch und historisch zu rechtfertigen versucht. Auf den Doppelsinn des Hausmusikbegriffs aufmerksam machend, weist er darauf hin, daß die in der Reformdiskussion übliche negative Akzentuierung des Begriffs auf Hausmusik als „gewordener Form", d.h. auf „bürgerliche Kammermusik", einzuschränken ist. Während sich diese aufgrund der gesellschaftlichen Umwälzung seit 1914 als zunehmend funktionslos erweise, bleibe Hausmusik als Praxis von jeder negativen Einschätzung frei:

Hausmusik, Zs. f. Hausmusik II (1933): Das Wort „Hausmusik" umschließt zwei Dinge, von denen wir gewohnt waren, sie als Einheit zu betrachten. Spaltet man den Begriff in seine beiden Bestandteile, so bleibt der eine der beiden Inhalte als lebensfähig übrig und nur der andere ist zu einem allmählichen Absterben verurteilt, soweit die geschichtliche Erkenntnis einen solchen Schluß zuläßt... „Hausmusik" bedeutet einmal das Musizieren im Hause, in der Familie, im engen Kreise einander zugehöriger Menschen, also eine gesellschaftliche Tatsache und Tätigkeit auf bestimmter sozialer Voraussetzung. „Hausmusik" bedeutet aber zweitens in unserem Sprachgebrauch soviel wie „Kammermusik", worunter wir wiederum eine bestimmte Art, nämlich die „bürgerliche" Kammermusik (etwa seit Haydn), also eine geschichtlich gewordene Form, ein Ergebnis, verstehen. Hier scheint die Quelle aller Fehlurteile und Mißverständnisse über das Problem „Hausmusik" zu liegen: in der gewohnheitsmäßigen Identifizierung beider Inhaltsbestandteile des Begriffes (64f.).

Der auf gesellschaftlichen Veränderungen beruhende Bedeutungswandel erstreckt sich nach Blume also nur auf die Repertoirebezeichnung Hausmusik, deren feste Verbindung mit einem neuen Repertoire allerdings noch bevorsteht:

Die Hausmusik als gesellschaftliche Kunstübung wird leben, aber sie wird sich ihre neue Form bilden... Vielleicht, daß

Anregungen durch die heute so viel gepflegte Musik des Barock oder noch älterer geschichtlicher Epochen bei der Neugestaltung eine Rolle spielen werden (68f.).

In welchem Maße der Hausmusikbegriff zu Beginn der dreißiger Jahre kontrovers ist, zeigt die Tatsache, daß im gleichen Zeitschriftenheft, in dem Blume sein Verdikt über bürgerliche Kammermusik fällt, sich R. Baum in seiner Funktion als Geschäftsführer des „Arbeitskreises" und Schriftleiter der „Zeitschrift für Hausmusik" veranlaßt sieht, den gegen die Reformbewegung erhobenen Vorwurf der sektiererischen Begriffsverengung zurückzuweisen. Dabei handelt es sich um eine Klarstellung, die nicht zuletzt taktisch, d.h. zur Abwehr von Eingriffen der nationalsozialistischen Kulturpolitik in die Aktivitäten des „Arbeitskreises", motiviert sein dürfte (s. unten III. (2), *Exkurs*):

Der Arbeitskreis f. Hausmusik, Zs. f. Hausmusik II (1933): In der Öffentlichkeit wird der musikalischen Erneuerungsbewegung immer wieder der sinnlose, man möchte fast sagen böswillige Vorwurf gemacht, sie boykottiere alle Musik nach J. S. Bach. Diese Behauptung zeugt von einer völligen Ahnungslosigkeit gegenüber dem eigentlichen Anliegen der Singbewegung... Hier soll nur für den „Arbeitskreis für Hausmusik" eindeutig und unmißverständlich ausgesprochen werden, daß wir unter „Hausmusik" alle Musik verstehen, die auf Grund ihrer Besetzung, ihres Schwierigkeitsgrades und ihrem Wesen nach dem musikausübenden Laien allein oder einem kleinen Kreis von Sängern und Spielern erreichbar ist... So ist für uns der Begriff Hausmusik keineswegs zeitlich eng begrenzt. Hausmusik hat es zu allen Zeiten gegeben (75).

*

Exkurs: Daß die gegen die Reformbewegung erhobenen Vorwürfe keineswegs generell als Verleumdung abzutun waren, zeigen Artikel, die – im Unterschied zur nationalsozialistischen Pressekampagne (s. unten III. (2), *Exkurs*) – sich nicht generell gegen die mus. Jugendbewegung, sondern gegen die ideologische Verabsolutierung ihrer Zielvorstellungen wandten, wie der folgende von L. Misch:

Wiederbelebung d. Hausmusik, Die Musik XXIV (1931/32): Geradezu verhängnisvoll wirkte sich [in der Nachkriegszeit] aus, daß die Jugendbewegung in maßloser Überschätzung ihrer Arbeit die eignen Leistungen (Laienmusik) gegen künstlerisches Musizieren ausspielte... daß sie ferner das „Gemeinschaftserlebnis" derartig überbetonte, daß damit das individuelle Erlebnis des für sich allein Musizierenden fast verächtlich gemacht wurde; und endlich, daß sie mit der einseitigen Propagierung einer ihrer Musikbetätigung allein zugänglichen Literatur zugleich die lebendigste und großartigste Leistung der deutschen Musik, die Kunst der Klassiker und Romantiker, in Verruf brachte (577f.).

*

(2) Ab 1933 erfährt der Ausdruck Hausmusik inhaltliche Fixierung und weiteste Verbreitung durch seine Übernahme in den Sprachgebrauch der nationalsozialistischen Kulturpolitik; so durch amtliche Bezeichnungen wie „Arbeitsgemeinschaft für Hausmusik in der Reichsmusikkammer" und „Tag der deutschen Hausmusik" (letztere Bezeichnung wurde bereits 1932, gleichzeitig mit der benannten Institution, von der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände" gebildet). Von der nationalsozialistischen Propaganda eingesetzt, um die sich direktem staatlichen Eingriff entziehende private Musikausübung im Sinne ihrer Kulturideologie zu beeinflussen und als nationalen Wert im kollektiven Bewußtsein zu verankern, wird Hausmusik zu einem normativen Begriff, der offizieller Sprachregelung unterliegt:

Rundschreiben des Reichsamts Feierabend der NSG „Kraft durch Freude", in: *Erlasse z. „Tag d. dtsch. Hausmusik" 1939*, abgedruckt in: *Die Förderung d. Hausmusik u. d. Durchführung d. „Tages d. dtsch. Hausmusik"*, hg. von der Arbeitsgemeinschaft f. Hausmusik in d. Reichsmusikkammer, verantwortlich: H. Just (Bln 1939): Ein im Jahre 1937 an alle Gaudienststellen herausgegangenes Rundschreiben... zeigte in ausführlicher und erschöpfender Weise, wie der Tag der deutschen Hausmusik zu begehen ist. So ist auch in dem Rundschreiben genau geschildert worden, was wir unter dem Begriff „Hausmusik" verstehen und wie wir uns die Werbung für diesen Tag gedacht haben (38).

Die ideologische Aufwertung und normative Fixierung des Hausmusikbegriffs erfolgt im Zusammenhang mit der nationalsozialistischen Familienideologie. War die Familie bei Autoren der mus. Reformbewegung wie Woehl und Jöde nur noch insofern Bestandteil der Hausmusik-Definition, als sie „Gemeinschaft" war (s. oben III. (1) (b)), so wird nunmehr unter Hausmusik primär die MUSIKAUSÜBUNG DER DTSCH. FAMILIE verstanden:

H. Just, *Der „Tag d. dtsch. Hausmusik"*, in: *Die Förderung d. Hausmusik* (Bln 1939): [Die] neuerliche Bereitschaft der Öffentlichkeit, die Hausmusik als wichtigen Bestandteil unserer musikalischen Kultur anzuerkennen, ist wesentlich bedingt durch den Sieg der deutschen Revolution und die von ihr bewußt betonte Pflege der deutschen Familie als Urzelle jedes gesunden Volkslebens und Staatsaufbaues. Denn die Hausmusik ist im Leben der deutschen Familie unersetzbar (5);
E. Preussner, *Hausmusik*, in: Fs. P. Raabe (Lpz. 1942): In dem Augenblick, in dem die Familie wieder zum wichtigsten Glied im Volkstum proklamiert wird, muß auch zwangsläufig die Kultur der Familie und damit die Hausmusik einer neuen Blüte zugeführt werden (37).

Dieser ideologischen Fundierung entsprechend partizipiert der Hausmusikbegriff an den Wertvorstellungen der nationalsozialistischen Familienideologie. Hausmusik gilt als etwas Naturhaftes: als „organischer Teil des Familienlebens" (Just 6), hat Teil am Ursprünglichkeitsmythos der Familie:

Preussner, *op. cit.*: Im Anfang war die Hausmusik... Eine Wesensgeschichte der Musik zumal wird von der Hausmusik als dem wahren Fundament ausgehen (29);

und gilt – auch wo sie nicht, wie in fast allen offiziellen Verlautbarungen, eigens als „deutsch" deklariert wird – als eine dem dtsch. Volkscharakter zugehörige Praxis:

H. Halbig, *Altdtsch. Hausmusik*, Völkische Musikerziehung IV (1938): Hausmusik ist... Ausdruck einer Geselligkeit, die im deutschen Volkstum wurzelt (453);
Preussner, *op. cit.*: Da es sich hier um die engsten Bezirke des Gemütes handelt, nimmt es nicht Wunder, daß die Hausmusik etwas typisch Deutsches an sich hat. Die Pflege der Hausmusik gehört zum deutschen Volkscharakter (30).

Je nach situativem Kontext werden im nationalsozialistischen Schrifttum mit dem praxisbezogenen Hausmusikbegriff bestimmte funktionelle Vorstellungen verbunden, so vor allem im Rahmen der Kampf- und Kriegspropaganda Funktionen wie seelische Kompensation und Stärkung:

K. Blessinger, *Auch d. Hausmusik im höchsten Sinne eine Angelegenheit d. Bewegung*, Die Musik-Woche (16.1.1937): Die Hausmusik ist nicht mehr Selbstzweck, sondern sie ist eine notwendige Entspannung, ein notwendiges Gegengewicht für

den deutschen Menschen unserer Tage gegenüber dem oft aufreibenden Einsatz in Kampf und Arbeit des Lebens... Die Hausmusik ist nach ihrem Inhalt und der Art der angewandten Mittel wohl etwas anderes als die Musik der marschierenden Kolonnen; aber Wesen und Sinn der Sache ist in beiden Fällen gleich (nach J.Wulf, *Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, [Gütersloh 1963] Hbg 1966, 284);
[Reichsjugendführer] B. v. Schirach, *Eröffnungsansprache z. „Tag d. dtsch. Hausmusik 1940"*, Zs. f. Hausmusik X (1941): Hausmusik im Jahre 1940 heißt Vorbereitung der Seele für die großen Aufgaben des Tages, heißt nicht sich abschließen, sondern vorbereiten... Hausmusik im Kriege bedeutet Stärkung des inneren Haltes und die Losung für die Hausmusikpflege in diesem Kriegsjahr heißt: daß nicht auch im Kriege Hausmusik getrieben wird, sondern weil Krieg ist treiben wir Hausmusik (13).

Der ideologischen Einbettung des praxisbezogenen Hausmusikbegriffs entsprechend meint Hausmusik als Repertoirebezeichnung MUSIK FÜR DAS DTSCH. HAUS – ein Repertoire, das in Entsprechung zur nationalistischen Vorstellung von der „Höhe der deutschen Kulturnation" nur „ethisch und ästhetisch" wertvolle Musik, ja sogar „Formen höchster Kunst" umfassen soll. Als Gegenbegriffe zu Hausmusik haben dementsprechend nicht mehr (wie im Bereich der mus. Reformbewegung) Konzert- und Kunstmusik zu gelten, sondern nur noch Mode-, Schlager- und Unterhaltungsmusik:

J. Brandlmeier, *Aus d. Wortschatz d. mus. Umgangssprache*, Muse d. Saitenspiels XVII (1935): Hausmusik [ist] eine Musik, die für das Haus, das Heim, die Familie geeignet ist und dort gespielt wird... Von einer Musik des deutschen Hauses muß erwartet werden, daß sie jene Bereiche nicht unterschreitet, die wir unserer Höhe als deutsche Kulturnation nach allgemeinen ethischen und ästhetischen Gesichtspunkten schulden. Diese Erkenntnis schließt von vornherein jede Schundmusik und Schundliteratur aus... Außerdem gibt es für die musikalische Qualität der Hausmusik nach oben hin keine Grenze... Hausmusik und Konzertmusik sind überhaupt keine verschiedenen Bereiche, die scharf voneinander abgegrenzt werden könnten – wie es manche „Beflissene Vertreter" der Hausmusik festgestellt wissen möchten –, sondern auch die Hausmusik kann sehr wohl Formen höchster Kunst erreichen (78f.);
E. Bücken, *Wörterbuch d. Musik* (Lpz. 1941), Art. *Hausmusik*: Hausmusik ist ein durch die soziologische Struktur und die besonderen Aufgaben des Hauses und der Familie bestimmter Kreis der Tonkunst. Er umfaßt vom Kinderlied und Kindertanz alles, was der Hausmusiker auszuführen imstande ist. Und das darf nicht wenig sein... Der Hausmusiker von heute muß wieder im alten trefflichen Sinne Kenner und Liebhaber der Tonkunst sein, genährt von der Urkraft des dtsch. Gemüts... Eine Begriffsbestimmung der H. nach dem Schwierigkeitsgrad... ist angesichts des hohen Standes des technischen Könnens zahlreicher Musikliebhaber nicht mehr angängig und notwendig. Die der H. drohenden Gefahren kommen in der Hauptsache von einer entseelten Mode- und Schlagermusik her, vor der Musikerziehung und Musikpolitik Haus und Volk warnen und schützen müssen;
ders. Art. noch in der von Fr. Stege besorgten 2. Aufl. (Wiesbaden 1953); vgl. dazu unten III. (3) (a);
Preussner, *op. cit.*: In der technischen Vollendung liegt nicht die Grenze der Hausmusik... Beethovens letzte Quartette, Bachs Wohltemperiertes Klavier, sind an sich ebenso Hausmusik wie eine leichte Sonatine (30).

*

Exkurs: Der nationalsozialistische Begriff der Hausmusik ist polemisch gegen die Vorstellungen der mus. Reformbewegung gerichtet, insbesondere gegen die der Jugendbewegung vorgeworfene Abwertung „nationaler Kunst" und traditioneller familiärer Musikausübung:

W. Abendroth, *Musik im neuen Staat*, Berliner Lokal-Anzeiger (4.3.1933, Morgenausg.): Die Allgemeinheit sah ferner mit Kopfschütteln eine Jugend heranwachsen, die sich über alles, was dem deutschen Menschen bisher in seiner Musik verehrungswürdig gewesen war, ohne Hemmung lustig machte, die herrlichsten Werke nationaler Kunst aus dem Jahrhundert deutscher Größe mit zynischem Grinsen abtat und die früher hochstehende deutsche Chorgesangs- und Hausmusikpflege für „überwunden" erklärte... [Jödes] Programm war der Kampf gegen die „bürgerliche Musikkultur" der Vergangenheit. Darunter verstand man beispielsweise:... die Pflege des deutschen Kunstliedes und der höheren Kammermusik; also jene Formen selbstausübenden häuslichen Musizierens, die früher in der deutschen Familie und Gesellschaft als schönes Erbgut und wertvollster Kulturbesitz gehegt worden waren (nach Wulf 59);
weitere Artikel der nationalsozialistischen Pressekampagne im Kap. *Gegen Kestenberg u. Jöde* bei Wulf 58–64.

*

(3) Die Aktualisierung, die der Hausmusikbegriff nach 1945 in der westdtsch. und österreichischen mus. Publizistik erfährt, ist von restaurativen Vorstellungen und vom Rückgriff auf das musische Konzept der zwanziger Jahre bestimmt.

(a) Kennzeichnend für die mit dem Begriff verbundene RESTAURATIVE TENDENZ ist der programmatische Eröffnungsartikel der seit 1949 wieder erscheinenden Zeitschrift *Hausmusik* (1933–43: *Zs. f. Hausmusik*) von H. Just. Im Hinblick auf die Situation Deutschlands „im Schatten der großen weltpolitischen und geistigen Spannung zwischen West und Ost" (1) und im Rückgriff auf die Vorstellung von der Familie als Kernzelle des „Volkskörpers" empfiehlt der Verfasser, der ein Jahrzehnt zuvor für die Hausmusik-Schrift der Reichsmusikkammer verantwortlich gezeichnet hatte (s. oben III. (2)), den Rückzug in die Privatsphäre. Da öffentlicher, beruflicher und schulischer Bereich von „Fremd- und Kollektivmächten" bestimmt seien, so führt er aus, bleibe nur das Haus als Freiraum, in dem dtsch. Wesen überleben und sich regenerieren könne. Deshalb gewinne die Festigung der Familie größere politische Relevanz als die Verhandlungen zwischen den Parteipolitikern:

Hausmusik heute?, Hausmusik XIII (1949): Was wir in unserem Hause tun, denken, lesen und mit den Unsern singen und spielen, das ist unsere eigene Sache. Hier ist die Brunnenstube unserer Freiheit... Hier muß der Grundstein des deutschen Neubaus gelegt werden, von dieser Zelle her muß der kranke Volkskörper gesunden... Was zur Gesundung, Festigung, Sinnerfüllung der Familie geschieht, das ist viel handgreiflicher und wirklicher Realpolitik, als was Parteipolitiker nach veralteten Spielregeln ohne rechte Legitimation untereinander mit Genehmigung einer fremden Macht aushandeln (2).

In dem Maße, in dem der Autor das Bewußtsein der politischen Handlungsunfähigkeit durch eine emphatische Aufwertung der Familiensphäre kompensiert, verbinden sich für ihn mit dem Begriff der Hausmusik aktuelle funktionale Vorstellungen:

Wir brauchen Kraft... Wir brauchen etwas, was den Sinn für Ordnung und Zucht in unseren Kindern pflegen hilft... Wir brauchen etwas, worauf wir noch ein wenig stolz sein können... Wir brauchen die Hausmusik, um in unserer chao-

tischen Zeit, unter wirren Verhältnissen und widersprechenden Einflüssen wieder die uns gemäße innere Form zu finden und an ihr Halt und Haltung wiederzugewinnen (2ff.).

Ähnlich restaurative Vorstellungen verbindet W. Reinermann mit dem repertoirebezogenen Hausmusikbegriff in seiner Einführung zu H. Lemachers *Handbuch d. Hausmusik* (Graz, Salzburg u. Wien 1948), wenn er die überlieferte Hausmusik für „eine seelische deutsche Wiedergeburt" reaktivieren möchte:

Das vorliegende Werk, aus langem und innigem Umgang mit dem erwachsen, was als edle Hausmusik Geist und Gemüt ganzer Generationen der alten Völkerfamilie erfüllt hat, will den Erbreichtum dieses kostbaren Seelenguts aus besseren Tagen unserer so arm gewordenen Gegenwart ans Herz legen... Ohne eine seelische deutsche Wiedergeburt aus den Kräften der alten und natürlichen, aber seit den Tagen Bismarcks stark verschütteten Überlieferung ist dem stöhnenden Kontinent nicht aufzuhelfen. So betrachten wir dieses Buch, weit davon entfernt, sich in einem Idyll anzusiedeln, als ein echtes Politikum im hohen Sinn des geistigen Gemeinwohls (XI u. XIII).

Und unter gleichen Vorzeichen plädiert E. Spranger in seiner kulturkritisch gefärbten *Rede über d. Hausmusik* (Kassel u. Basel 1955) für die Wiederherstellung von „Haus" und Hausmusik:

In meinem Thema haben beide Teile des Wortes einen Akzent: es wird für die Musik plädiert, es wird für das Haus plädiert und beides verbunden. Die Musik als Hausmusik hat ihren eigentümlichen Geist. Hausmusik nämlich setzt das Heim voraus... Wo kein „Haus" mehr ist, da gibt es vielleicht noch jene „Salonmusik"; aber der Salon ist nicht mehr durchweht von dem Geist des gediegenen, tiefere Werte pflegenden Bürgertums... Dieses schlichte bürgerliche Heim befindet sich seit mehr als 40 Jahren in einer Dauergefährdung (8).

Nicht weniger symptomatisch für die restaurativen Implikationen des aktualisierten Hausmusikbegriffs ist schließlich seine ausdrückliche Rückbindung an W. H. Riehl (s. oben II. (2)), dessen „Gedanken zur Erhaltung, Festigung und Gesundung der Hausmusik" von W. Salmen der Gegenwart als Leitbild empfohlen werden (*W. H. Riehls Gedanken z. Gesundung d. Hausmusik*, Hausmusik XVII, 1953).

(b) In Auseinandersetzung mit den technischen Reproduktionsmedien (Rundfunk und Schallplatte) akzentuiert man im Rückgriff auf das MUSISCHE KONZEPT der zwanziger Jahre die Eigenaktivität als zentralen Wert der Hausmusik:

R. Dechant, *Besinnliche Gedanken z. Hausmusik*, Musikerziehung III (Wien 1949/50): Es ist mit manchen Wörtern, wie mit alten Münzen. Sie sind durch den ständigen Gebrauch abgegriffen... Dem Worte Hausmusik geht es ähnlich. Viele gebrauchen es, ohne sich dabei viel zu denken; na ja, Musik, die zu Hause betrieben wird. Nur Musik im Heim, das ist nicht das Entscheidende bei der alten Hausmusik. Sonst würden die Schallplatten und der Rundfunk die Hausmusik unserer Tage darstellen. Viel wichtiger ist die eigene Mitwirkung (134).
Es ist höchste Zeit, daß wir uns wieder auf die wahre Sendung der Kunst besinnen und sie in rechter Weise für unser Leben fruchtbar machen.
Von dieser Einsicht und Haltung her bekommt die Pflege der Hausmusik neben den Konzerten und dem Rundfunk ganz neue Antriebe und Wertigkeit. Ihr fällt in der musikalischen und musischen Erziehung eine bedeutungsvolle Rolle zu... Und hier liegt die tiefste Wirkungsmöglichkeit der Hausmusik: die wunderbaren Erlebnisse und Empfindungen gottbegnadeter Tonschöpfer behutsam nachzuschaffen und nachzuerleben (136);

Spranger, *op. cit.*: Obwohl ich erst im dritten Teil von den inneren Werten, die die Hausmusik ausstrahlt, reden will, muß ich doch schon im Anfang vorwegnehmen, 1. warum Originalmusik über der mechanisch vermittelten steht, und 2. weshalb Selbstmusizieren mehr bietet als bloßes Zuhören. Der einfache Grund ist: Nur wenn ich selbst etwas mitgestalte, ist meine ganze Seele daran beteiligt... Auch von musikalischen Schöpfungen gilt, daß es ein besonderes menschliches Vorrecht ist, so hohe Gedanken noch einmal zu denken, oder vielmehr in diesem Falle: einfühlend nachzufühlen (10f.).

Während einige Autoren in Anknüpfung an bildungsbürgerliche Vorstellungen (s. oben II. (4) (a)) die aktive Auseinandersetzung mit mus. Kunstwerken und die daraus resultierende humanisierende Rückwirkung auf den Ausübenden als Wesensmerkmale von Hausmusik ansehen (s. oben Dechant u. Spranger), hat sich bei anderen der Akzent des Hausmusikbegriffs ganz auf die Praxis als solche verschoben. In Anlehnung an die prozeßorientierte Kreativitätsvorstellung der musischen Erziehung (dazu L. Kossolapow, *Musische Erziehung zw. Kunst u. Kreativität*, Ffm. 1975, 55–59) verstehen sie unter Hausmusik eine „Lebensäußerung, die nicht mit Kunsterleben oder Kunstgenuß verwechselt werden darf" (Langner 11, s. anschl.). Ein auf ein bestimmtes Repertoire bezogener Hausmusikbegriff wird dementsprechend ausdrücklich abgelehnt:

Th.-M. Langner, *Hausmusik u. Rundfunk*, in: *Rundfunk u. Hausmusik? Gegensatz oder Ergänzung?* (Mus. Zeitfragen III), Kassel u. Basel 1958: Hausmusik ist... keine Gattung, sondern eine Lebensform der Kultur. Die Aktivität des eigenen Musizierens als Selbstzweck und die räumliche Begrenzung auf das Haus sind die einzig echten Definitionskomponenten... [Die] Definition, die im gleichzeitigen Erleben des Musizierens und Hörens das entscheidende Kriterium für die Hausmusik sieht, schaltet jede Wertung aus... Denn jede Einengung des Begriffes Hausmusik auf spezielle Inhalte, Formen oder Erlebnisse muß konstruiert wirken. Fragen wir trotzdem nach den Wertmaßstäben für die Hausmusik, so finden wir sie nur in dem allgemeinen Satz: Sinn und Wert der Hausmusik liegen in der Aktivität der Musizierenden und der daraus resultierenden Nutzanwendung für den einzelnen Menschen wie für die Gemeinschaft (10).

Beide Varianten des musischen Hausmusikbegriffs – sowohl die am Kunstwerk orientierte als auch die praxisbezogene – werden von Th. W. Adorno, im Anschluß an seine in den fünfziger Jahren geführte Auseinandersetzung mit den Vertretern der musischen Erziehung, in kritische Distanz gerückt; erstere unter Hinweis auf den Stand der technischen Reproduktionsmedien, durch den der Gedanke der Hausmusik eine substantielle Veränderung erfahren habe, letztere im Sinne der *Kritik des Musikanten* (1956):

Einleitung i. d. Musiksoziologie (Ffm. [1962] [2]1968): Die Fürsprecher einer Wiederbelebung der Hausmusik vergessen, daß diese, sobald einmal durch Schallplatte und Rundfunk authentische Interpretationen verfügbar sind..., nichtig wird, private Wiederholung von Akten, die dank der gesellschaftlichen Arbeitsteilung anders besser und sinnvoller vollzogen werden können. Sie legitimieren sich nicht mehr daran, daß sie eine sonst unerreichbare Sache sich zueigneten, sondern werden herabgewürdigt zum unzulänglichen Tun nur um des Tuns und des Tuenden willen (143).

Lit.: E. VALENTIN, Musica domestica, Trossingen 1958; W. BLANKENBURG, Art. Hausmusik, evangelische, in: Die Religion in Gesch. u. Gegenwart III, Tübingen 1959; H. HAACK, Art. Hausmusik, in: RiemannL Sachteil, Mainz 1967; DERS., Kammermusik, Hausmusik,

Jugendmusik. Musiksoziologische Erörterungen z. Adornos Kammermusikbegriff, NZfM CXXXIV, 1973; L. FINSCHER, Hausmusik u. Kammermusik, in: Musik u. Verlag (Fs. Vötterle), Kassel 1968; R. STEPHAN, Überlegungen z. Funktion d. Hausmusik heute (Veröff. d. Instituts f. Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt IX), Bln 1968; W. SALMEN, Haus- u. Kammermusik (Musikgesch. in Bildern IV/3), Lpz. 1969; DERS., Verkommene Hausmusik u. d. Reaktion d. Jugend um 1900, in: Kulturkritik u. Jugendkult, hg. von W. Rüegg („Neunzehntes Jh.", Forschungsunternehmen d. Fr. Thyssen-Stiftung. Jahrhundertwende), Ffm. 1974.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1976

Homophonos / aequisonus

ὁμόφωνος, griech., gleichklingend, -lautend (übereinstimmend), gleichsprachig, -namig, davon Substantiv *ὁμοφωνία*, Gleichklang; ital. omofon(ic)o, omofonia; frz. homophone, homophonie; engl. homophonic, homophony; dtsch. homophon(isch), Homophonie.
Aequisonus, lat. Lehnübers. von griech. *ὁμόφωνος* wie aequisonantia von *ὁμοφωνία* (belegt seit Boethius, um 500 n. Chr.); dtsch. aequison(ant), Aequisonanz.

ὁμόφωνος ist gemeinsprachlich seit Aischylos (6./5. Jh. v. Chr.) durchgängig belegt (s. Liddell/Scott 1940), in technischer Verwendung seit Aristoteles (4. Jh. v. Chr.).

I. Technisch gebraucht, bezeichnen oder charakterisieren ‚*ὁμόφωνος*'/‚aequisonus' und ‚*ὁμοφωνία*'/‚aequisonantia' zuerst bestimmte Verhältnisse von Tönen, und zwar (1) den Einklang (seit Aristoteles, 4. Jh. v. Chr.), (2) den Gleichklang von Tönen gleicher Tonhöhe, aber verschiedener Funktion (seit Nikomachos, 2. Jh. n. Chr.) und (3) den „Gleichklang" von Tönen im Oktavabstand (seit Ptolemaios, 2. Jh. n. Chr.).

II. Seit um 1600 bezeichnen ‚*ὁμόφωνος*' und ‚*ὁμοφωνία*' sowie ihre neusprachlichen Formen auch bestimmte Verhältnisse von Satzstimmen, wobei die Intervallbezeichnungen auf die Intervallabstände der Satzstimmen übertragen oder aber die Ausdrücke *ὁμόφωνος* und *ὁμοφωνία* auf die Bewegungsweise der Satzstimmen bezogen werden. (1) Ersteres geschieht in der dtsch. Kompositionslehre seit um 1600, die den Einklangs- oder Oktavkanon als „fuga homophona" oder „homophonia" bezeichnet, (2) während Doni (1647), der die kanonische oder imitierende Führung von Satzstimmen als „homophonesis" bzw. „homoeophonesis" bezeichnet, sich offenbar an der Bewegungsweise der Satzstimmen orientiert. (3) Anknüpfend an die griech. Bezeichnung des Einklangs werden ‚homophonia', ‚Homophonie' und ‚homophon(isch)' vom 18. bis zum frühen 20. Jh. auch zur Bezeichnung der unbegleiteten Einstimmigkeit gebraucht. (4) ‚Homophon' als Gegenbegriff zu ‚polyphon' (seit Kircher, 1650) orientiert sich bei Akzentuierung des rhythmischen Merkmals (tendenzielle Homorhythmie) an der Bewegungsweise der Stimmen, bei Akzentuierung des melodischen Merkmals (begleitete Einstimmigkeit) an der Intervallbezeichnung.

I. Technisch gebraucht, bezeichnen oder charakterisieren ‚*ὁμόφωνος*'/‚aequisonus' und ‚*ὁμοφωνία*'/‚aequisonantia' zuerst bestimmte Verhältnisse von Tönen.

(1) Und zwar benennen ‚*ὁμόφωνος*' und ‚*ὁμοφωνία*' zuerst den Einklang, der aber nicht als Intervall oder Konsonanz, sondern als Ton von gleichbleibender Höhe gedacht ist. Aristoteles stellt die homophonia (Gleichtönigkeit) der symphonia (Vereinigung von entgegengesetzten Tönen) gegenüber und vergleicht mit der letzteren den nach seinen Vorstellungen eingerichteten Staat, mit der ersteren aber den durch Gütergemeinschaft und übertriebene Uniformierung bestimmten Staat: dieser sei kaum mehr ein Staat zu nennen, „wie wenn einer die symphonia in homophonia oder den Rhythmus in einen Schritt verwandelte" (nach Stumpf 1901, 22):

Politica (zw. 335 u. 323 v. Chr.) II, 5 (1263 b 31–36): *δεῖ μὲν γὰρ εἶναί πως μίαν καὶ τὴν οἰκίαν καὶ τὴν πόλιν, ἀλλ' οὐ πάντως. ἔστι μὲν γὰρ ὡς οὐκ ἔσται προϊοῦσα πόλις, ἔστι δ' ὡς ἔσται μέν, ἐγγὺς δ' οὖσα τοῦ μὴ πόλις εἶναι χείρων πόλις, ὥσπερ κἂν εἴ τις τὴν συμφωνίαν ποιήσειεν ὁμοφωνίαν ἢ τὸν ῥυθμὸν βάσιν μίαν* (ed. Ross, 35).

In den pseudo-aristotelischen *Problemen* (zw. Aristoteles [2. Hälfte 4. Jh.] u. Diogenes Laertios [3. Jh. n. Chr.]) wird gefragt: „Warum bleibt die Oktav unbemerkt und scheint unison [*ὁμόφωνον*] zu sein, wie bei der phönizischen Leier und beim Menschen? Denn es sind die hohen Töne nicht etwa unison [*ὁμόφωνα*] [mit den tiefen], sondern sie sind nur einander analog im Oktavabstand (Übers. nach Stumpf 1896, 8 ff., und Flashar [1962] ²1975, 159):

XIX, 14: *Διὰ τί λανθάνει τὸ διὰ πασῶν καὶ δοκεῖ ὁμόφωνον εἶναι, οἷον ἐν τῷ φοινικίῳ καὶ ἐν τῷ ἀνθρώπῳ; τὰ γὰρ ἐν τοῖς ὀξέσιν ὄντα οὐχ ὁμόφωνα, ἀλλ' ἀνάλογον ἀλλήλοις διὰ πασῶν* (JanS, 85, 5–8).

An einer anderen Stelle derselben Schrift heißt es sogar ausdrücklich: „Das Homophone enthält nur einen einfachen Ton". Mit dieser Feststellung schließt die Beantwortung der Frage: „Warum ist das Antiphone [= Wiederholung auf einer anderen Tonstufe] angenehmer als das Homophone?" Die Antwort lautet: „Doch wohl, weil das Antiphone das Oktavsymphone ist. Denn das Antiphone entsteht (aus dem Gesang) junger Knaben und Männer, deren Stimmen sich zueinander verhalten wie die Nete zur Hypate. Jede Symphonie aber ist angenehmer als der einfache Ton ..., und unter ihnen ist die Oktave die angenehmste. Das Homophone aber enthält nur einfachen Ton" (Übers. nach Stumpf 1896, 67 f., und Flashar [1962] ²1975, 165; zu abweichenden Bedeutungen von ‚homophon' und ‚symphon' in dieser Quelle s. unten I. (3) *Exkurs 2*):

XIX, 39a: *Διὰ τί ἥδιόν ἐστι τὸ ἀντίφωνον τοῦ ὁμοφώνου; – Ἢ ὅτι τὸ μὲν ἀντίφωνον σύμφωνόν ἐστι διὰ πασῶν. ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διεστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην. συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἁπλοῦ φθόγγου ..., καὶ τούτων ἡ διὰ πασῶν ἡδίστη· τὸ ὁμόφωνον δὲ ἁπλοῦν ἔχει φθόγγον* (JanS, 100, 3–9).

Andere Autoren bestimmen die homophonia ausdrücklich als Gleichheit der Tonhöhe:

Sextus Empiricus, *Adversus musicos* (Ende 2. Jh. n. Chr.), 42: *Ὁμόφωνοι [φθόγγοι] μὲν οἱ μὴ διαφέροντες ἀλλήλων κατ' ὀξύτητα καὶ βαρύτητα* (ed. Mau, 172, 8–9);
Gaudentius, *Isagoge* (4. Jh. n. Chr.), cap. 2: *τοὺς [φθόγγυς] μὲν γὰρ ἐν ταὐτῷ φαινομένους τόπῳ φαμὲν ὁμοφώνους* (JanS, 329, 17–18);
Bacchius, *Isagoge* (4. Jh. n. Chr.), § 60: *Ὁμοφωνία δὲ τί ἐστιν; – Ὅταν ἅμα δύο φθόγγοι τυπτόμενοι μήτε ὀξύτεροι μήτε βαρύτεροι ἀλλήλων ὑπάρχωσι* (JanS, 305, 10–12).

Selbst Boethius, der sonst als aequisonae voces Töne im Abstand einer oder zweier Oktaven anspricht (s. unten I. (3)), verwendet ‚aequisonus' in der ursprünglichen, noch vokabularen Bedeutung unison, wenn er die vox continua (Stimme ohne feste Tonhöhe) als non aequisona beschreibt:

De institutione musica (um 500) V, 6: Continuae quidem non aequisonae voces ab armonica facultate separantur. Sunt enim sibi ipsis dissimiles nec unum aliquid personantes (ed. Friedlein, 357, 5–7).

Auch später, als der Gebrauch von aequisonus und homophonos mit Bezug auf Oktavtöne stark dominiert, werden diese Ausdrücke gelegentlich im Sinne von unison verwendet:

Hucbald, *De harmonica institutione* (um 900): Et de aequalibus vocibus... nihil aliud dicendum, nisi quod (continuo) vocis impetu proferentur in modum soluta oratione legentis... et quod nulla inter eas est consonantia: sunt enim aequisonae, non consonae. Nam in consonantia duae voces a se omnimodo distantes simul concorditer sonant. In his autem vocibus etiamsi a pluribus eaedem promantur, nullo tamen a se spatio distant (GS I, 104a/b);
Guido Aret., *Prologus in Antiphonarium* (zw. 1027 u. 1032): ... an vox sequens ad praecedentem gravior, vel acutior, vel aequisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur (DMA. A. III, 81: Satz 76);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): ... repercussae vel aequisonantes, quae in eadem sunt linea vel in spatio eodem ... (CSM 3/VI, 213: cap. 73, Satz 34);
BrossardD (1703): *Homophono*. Terme formé du Grec, veut dire, deux choses, Deux Chordes, Deux Voix &c. qui ont le même Son, un Son semblable, &c. En un mot qui sont à l'unisson.

(2) Schon Nikomachus verwendet ‚homophonos' mit Bezug auf Töne gleicher Tonhöhe, aber verschiedener Funktion wie Nete synemmenon (d im Tetrachord synemmenon dcba) und Paranete diezeugmenon (d im Tetrachord diezeugmenon edch):

Enchiridion (2. Jh. n. Chr.), cap. 11, § 5: ... *τὴν συνημμένην νήτην ὁμότονον ἐκ παντὸς καὶ ὁμόφωνον τῇ διεζευγμένῃ παρανήτῃ* (JanS, 259, 11–13).

Aristides Quintilianus bestimmt die „homophonoi" sogar ausdrücklich als Töne gleicher Tonhöhe (*τάσις*), doch verschiedener Funktion (*δύναμις*):

De musica (3./4. Jh. n. Chr.) I, 6: *πάλιν τῶν φθόγγων οἱ μέν εἰσι πρὸς ἀλλήλους σύμφωνοι, οἱ δὲ διάφωνοι, οἱ δὲ ὁμόφωνοι... ὁμόφωνοι δὲ οἵτινες δύναμιν μὲν ἀλλοίαν φωνῆς, τάσιν δὲ ἴσην ἐπέχουσιν* (ed. Winnington-Ingram, 9, 26–10, 6).

Diese Definition wird durch Martianus Capella dem lat. Sprachbereich vermittelt und z. B. von seinem Kommentator Johannes Scotus durchaus sinngemäß ausgelegt:

Martianus Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae* (um 400) IX, § 947: hi uero alii sibi inuicem congruunt, alii discrepant et resultant. sed illi *σύμφωνοι*, quia sibi inuicem coniuguntur, *διάφωνοι* autem, id est dissentientes, sunt qui cum percussi fuerint, inuicem discrepant, *ὁμόφωνοι*, qui uocis quidem aliam significationem gerunt, eundem tamen impetum seruant (ed. Dick, 505,17 – 506,4);
Johannes Scotus, *Annotationes in Martianum* (wohl 3. Viertel 9. Jh.), zu Dick, 505,19: *ΟΜΟΦΩΝΟΙ* id est aequisoni; zu Dick, 506,3: Aliam significationem, id est virtutem. Unus enim idemque sonus multis comparatur in diversis virtutibus, verbi gratia, cum uno per tonum, uno alio per semitonium, cum tertio per diesin (ed. Lutz, 209).

Ähnlich werden noch im modernen Ital. zwei enharmonisch austauschbare Töne als „suoni omofoni" bezeichnet (*Encicl. della Musica Ricordi*, 1964, s. v. *Omofoni, suoni*);

vgl. auch P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (2. amerikanische Ausg. 1943): *Homophone*. Two strings (of harp) tuned to produce the same note [notiert z. B. his-c].

(3) Seit Ptolemaios wird ‚homophonos'/‚aequisonus' auch zur Bezeichnung des „Gleichklangs" von Tönen im Oktavabstand im Unterschied zum bloßen „Konsonieren" von Tönen im Quint- oder Quartabstand verwendet. Nach Ptolemaios „unterscheiden sich Oktave und Doppeloktave deutlich von den übrigen Symphonien, wie diese von den Emmelischen [Ganzton und die übrigen melodisch genutzten Intervalle]. Daher werden jene passender Homophonien genannt. Als homophon definieren wir solche [Töne], die gleichzeitig genommen den Eindruck e i n e s Tones hervorrufen, wie die der Oktave und aus Oktaven zusammengesetzten Intervalle. Symphon sind die den homophonen am nächsten kommenden Töne, wie die der Quinte und der Quarte, und die aus ihnen und den homophonen zusammengesetzten" (Übers. in Anlehnung an Düring 1934, 33):

Harmonica (2. Jh. n. Chr.) I, 7: *σαφῶς γὰρ διαφέρουσιν ἥ τε διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν τῶν ἄλλων συμφωνιῶν καθάπερ ἐκεῖναι ἐμμελειῶν, ὡς οἰκειότερον ἂν ταύτας ὁμοφωνίας κληθῆναι. ὁριζέσθωσαν δὲ ἡμῖν ὁμόφωνοι μὲν οἱ κατὰ τὴν σύμψαυσιν ἑνὸς ἀντίληψιν ἐμποιοῦντες ταῖς ἀκοαῖς, ὡς οἱ διὰ πασῶν καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν συντιθέμενοι, σύμφωνοι δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν ὁμοφώνων, ὡς οἱ διὰ πέντε καὶ οἱ διὰ τεσσάρων καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν καὶ τῶν ὁμοφώνων συντιθέμενοι* (ed. Düring, 15, 8–14).

Ptolemaios verwendet ‚*ὁμόφωνος*' ausschließlich in diesem Sinne; den Einklang bezeichnet er durchweg als „*ἰσότονος*" (→ *Unisonus*). In dieser Nomenklatur findet die Abstufung zwischen (auf physischer Gleichheit des Klangkörpers beruhender) Tonidentität und bloßem Gleichklang von nach der Höhe verschiedenen Tönen Ausdruck. ‚*Ὁμόφωνος*' als Bezeichnung der Oktav aber tritt an die Stelle des älteren ‚*ἀντίφωνος*' – ein zweiter Aspekt der terminologischen Reform des Ptolemaios, auf den Porphyrios ebenso aufmerksam macht wie darauf, daß der Gebrauch von ‚*ὁμόφωνος*' mit Bezug auf Töne im Oktavabstand erst durch Ptolemaios üblich geworden sei (ed. Düring, 160,23, und 113,29 ff.).

•

Exkurs 1: Die Unterscheidung von *ὁμόφωνοι* und *σύμφωνοι* entspricht also der von *ἀντίφωνον* und *παράφωνον* seit Thrasyll (gest. 36 n. Chr.), die vor allem in der byzantinischen Musiktheorie (Pseudo-Psellos, Bryennios) tradiert und dabei auch von der Ptolemäischen Klassifikation beeinflußt wird. Die Termini *ἀντίφωνον* und *παράφωνον* erklären sich wohl durch die „Wiederkehr" eines Tones in seiner Oktav bzw. die eine „Beiordnung" bedingende bloße Ähnlichkeit in Quint und Quart, durch die Abstufung zwischen vollem und nicht vollem Gegensatz, also letztlich aus der pythagoreisch-aristotelischen Bestimmung der Konsonanz als Vereinigung g e g e n s ä t z l i c h e r Töne. Demgegenüber faßt Ptolemaios Grade der Gleichheit oder Ähnlichkeit ins

Auge; er bringt die Tonverhältnisse in eine durchgehende Stufenfolge. Nach Thrasyll sind ,,von den Intervallen... die einen symphon, die anderen diaphon. Symphon sind sie durch das Antiphone wie die Oktav und die Doppeloktav oder [durch] das Paraphone wie die Quint [und] die Quart... Denn durch das Antiphone sind sie symphon, sofern das dem Hohen gegenüberstehende Tiefe symphoniert; durch das Paraphone sind sie symphon, sofern ein Ton dem anderen weder an Spannung gleich noch diaphon ist, sondern gemessen an einem leichtkenntlichen Intervall [wie der Oktav] ähnlich" (Übers. in Anlehnung an Stumpf 1901, 49, Dahlhaus 1967, 166, und Richter 1967, 49f.):

Thrasyll-Zitat in Theo Smyrnaeus, *Expositio rerum mathematicarum ad legendum Platonem utilem* (2. Jh., unter Hadrian): *τῶν δὲ διαστημάτων τὰ μὲν σύμφωνα, τὰ δὲ διάφωνα. σύμφωνα μὲν τά τε κατ' ἀντίφωνον, οἷόν ἐστι τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δὶς διὰ πασῶν, καὶ τὰ (κατὰ) παράφωνον, οἷον τὸ διὰ πέντε, τὸ διὰ τεσσάρων... τά τε γὰρ κατ' ἀντίφωνον σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὰν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρος συμφωνῇ, τά τε κατὰ παράφωνόν ἐστι σύμφωνα, ἐπειδὰν μήτε ὁμότονον φθέγγηται φθόγγος φθόγγῳ μήτε διάφωνον, ἀλλὰ παρά τι γνώριμον διάστημα ὅμοιον* (ed. Hiller, 48,16–49,2).
vgl. M. Bryennios, *Harmonica* (um 1320) I, 5: *σύμφωνα δὲ τά τε ἀντίφωνα καλούμενα οἷον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ δὶς διὰ πασῶν, καὶ τὰ παράφωνα οἷον τὸ διὰ πέντε καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ πέντε, καὶ τὰ μόνως τῷ γενικῷ ὀνόματι σύμφωνα προσαγορευόμενα οἷον τὸ διὰ τεσσάρων καὶ τὸ διὰ πασῶν καὶ διὰ τεσσάρων. τά τε γὰρ ἀντίφωνα σύμφωνά ἐστιν, ἐπειδὰν τὸ ἀντικείμενον τῇ ὀξύτητι βάρος συμφωνῇ˙ ὁμοίως καὶ τὰ παράφωνα, ἐπειδὰν μήτε ὁμότονον φθέγγηται φθόγγος φθόγγῳ μήτε διάφωνον, ἀλλὰ παρά τι γνώριμον τῷ λόγῳ διάστημα* (ed. Jonker, 98,28–100,11);

Die Unterscheidung von ,,antiphonen" und ,,paraphonen" Intervallen wird von Pseudo-Psellos und Bryennios akustisch begründet (wobei der letztere die ,,antiphonen" nach Ptolemaios auch als ,,homophone" bezeichnet): Das Paraphone symphoniere ungleichzeitig, indem sich die Klänge in rhythmischer Ordnung wohlreguliert ablösten, beim Antiphonen symphoniere der hohe mit dem tiefen Klang gleichzeitig und identisch, beispielsweise der achte mit dem ersten, der elfte mit dem vierten (nach Richter 1967, 51):

Pseudo-Psellos, *Logica et Quadriuium* (Anfang 11. Jh.): *διαφέρει δ' ἀλλήλων τό τε παράφωνον καὶ ἀντίφωνον τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν ἠπίως πως καὶ εὐρύθμως διαδεχομένων ἀλλήλοις τῶν φθόγγων ἀναλογίαις καὶ λόγοις καθ' ὁμαλότητα, τὸ δὲ ἀντίφωνον ἰσοχρόνως τοῦ ὀξέως τῷ βαρεῖ κατὰ ταὐτὸν συμφωνοῦντος, οἷον τοῦ ὀγδόου τῷ πρώτῳ, τοῦ ἑνδεκάτου τῷ τετάρτῳ, τοῦ δωδεκάτου τῷ πέμπτῳ καὶ τοῦ πεντεκαιδεκάτου τῷ ὀγδόῳ συνανιόντων ἢ συγκατιόντων ἐν ταῖς τάσεσιν ἢ ἀνέσεσι τῶν βαρέων τοῖς ὀξέσιν ἢ τῶν ὀξέων τοῖς βαρέσι κατὰ ἀνάλογον* (ed. Heiberg, 68,22–69,8);
Bryennios, *op. cit.* II, 2: *οἱ δὲ ἅμα κρουόμενοι τοὐναντίον πᾶν˙ καὶ γὰρ λεῖοί τε ὅλως καὶ προσηνεῖς καὶ εὔφοροι ταῖς ἀκοαῖς γίγνονται καὶ πρὸς ἀλλήλους εὐφυῶς ἄγαν συνείρεσθαι δύνανται, ὅθεν καὶ ἀντίφωνοι εἴτουν ὁμόφωνοι εἰκότως προσαγορεύονται˙ τοῦ γὰρ ἑτέρου καὶ βαρυτέρου αὐτῶν ἡ αἴσθησις ἐν ταῖς συγκρούσεσι οὐ διαισθάνεται καίπερ ὄντων ἀνισοτόνων* (ed. Jonker, 144,25–29).

*

Exkurs 2: Auch in den pseudo-aristotelischen *Problemen* (zw. Aristoteles, 2. Hälfte 4. Jh., u. Diogenes Laertios, 3. Jh. n. Chr.) scheint *ὁμοφωνεῖν* gelegentlich den ,,Gleichklang" von Tönen im Oktavabstand zu meinen: ,,Warum ist das Antiphone [= Wiederholung auf einer anderen Tonstufe, hier im Oktavabstand] angenehmer als das Symphone [= Simultanvortrag im Abstand einer Konsonanz, hier der Oktav]? – Etwa weil [bei der Antiphonie] das Symphonieren [= das ausgezeichnete Tonverhältnis] deutlicher wird als wenn man gemäß der Symphonie [Simultanvortrag] singt. Denn [dies wäre] notwendig ein Homophonieren mit der anderen, so daß zwei gemäß einer phonē entstünden, die jene andere verdeckten":

XIX, 16: *Διὰ τί ἥδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου; – Ἢ ὅτι μᾶλλον διάδηλον γίνεται τὸ συμφωνεῖν, ἢ ὅταν πρὸς τὴν συμφωνίαν ᾄδῃ. ἀνάγκη γὰρ τὴν ἑτέραν ὁμοφωνεῖν, ὥστε δύο πρὸς μίαν φωνὴν γινόμεναι ἀφανίζουσι τὴν ἑτέραν* (JanS, 87, 8–12).

So interpretiert, entspricht diese vieldiskutierte und wohl kaum sicher zu deutende Stelle einer freilich ebenfalls sehr schwierigen Reflexion des Aristoteles über die Mischung von Sinneseindrücken und die Möglichkeit ihrer Gleichzeitigkeit. Diese Reflexion setzt die Auffassung der Konsonanz als Mischung (Vereinigung) von Entgegengesetztem (nämlich Hohem und Tiefem) voraus. Aristoteles legt dar, daß Sich-Mischendes nicht zugleich wahrzunehmen ist. ,,Verhältnisse der Entgegengesetzten wie die Oktav und die Quint sind sie nämlich, wenn sie nicht als Eines wahrgenommen werden. So nämlich entsteht Eines als Verhältnis der Extreme, sonst aber nicht" (Übers. in Anlehnung an Dahlhaus 1967, 164):

De sensu (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.), cap. 7 (448a, 9–11): *οὐδὲ τὰ μεμιγμένα ἅμα˙ λόγοι γάρ εἰσιν ἀντικειμένων, οἷον τὸ διὰ πασῶν καὶ τὸ διὰ πέντε, ἂν μὴ ὡς ἓν αἰσθάνηται. οὕτως δ' εἷς λόγος ὁ τῶν ἄκρων γίνεται, ἄλλως δ' οὔ* (ed. Ross, 92).

Oktav und Quint sind hier Beispiele für Verhältnisse von Entgegengesetztem. Als Verhältnisse von Entgegengesetztem und hieraus resultierende Einheiten erweisen sie sich nur in der Ungleichzeitigkeit; in der Gleichzeitigkeit dagegen verschmelzen die Töne miteinander und verlieren ihre Selbständigkeit. Genau das Gleiche scheint in den pseudo-aristotelischen *Problemen* gemeint; nur gelten Töne im Quintabstand nicht mehr als einander entgegengesetzt.

*

Noch mehr als in der griech.-byzantinischen Tradition, aus der Nikomachos (2. Jh.), Porphyrios (2. Hälfte 3. Jh.) und Bryennios (um 1320) angeführt seien, wirkt die Verwendung von *ὁμόφωνος* mit Bezug auf Töne im Oktavabstand in der lat.-mittelalterlichen Musiktheorie nach, in die sie durch Boethius gelangt:

De institutione musica V, 11: aequisonae vero [voces sunt], quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bis diapason (ed. Friedlein, 561, 8–10);
V, 12: Igitur aequisonae quidem sunt diapason ac bis diapason, quoniam earum temperamento mixturaque unus ac simplex quodammodo efficitur sonus (ibid., 362, 10–12).

Nach Boethius ist die Ptolemäische Klassifikation in der lat. Theorie bis ins 17. Jh. ungezählte Male überliefert (seit um 1500 auch unter Rückgriff auf das griech. Original), was hier nachzuzeichnen sich kaum lohnt.

*

Exkurs 3: Von speziellerem Interesse sind allerdings einige Belege aus der Traktatgruppe um die *Musica Enchiriadis* (vor 859/60). In dieser wird das Theorem vom ,,Gleichklang" von Tönen im Oktavabstand besonders betont. Dies mag umso erstaunlicher scheinen, als diese Traktatgruppe ein quintperiodisches (auf dem regelmäßigen Wechsel der vier Tonqualitäten der vier Kirchentonfinales beruhendes) Tonsystem propagiert, das die Gleichheit von Tönen im Oktav-

abstand vernachlässigt. Indessen gehören quint- und oktavperiodisches System zwei verschiedenen Sphären an, die in der *Musica Enchiriadis* und den *Scholica Enchiriadis* durch die Notation auseinandergehalten sind (vokale Dasia-Notation einerseits, Buchstaben-Notation andererseits), bei einem späteren Vertreter dieser Gruppe aber auch ausdrücklich angesprochen werden: naturalis musica und artificialis musica (zu ersterer gehört nach Regino Prumensis [spätes 9. Jh.] insbes. die ,,cantilena, quae in divinis laudibus modulatur" mit ihren ,,quatuor principales toni" [GS I, 232a]; ,,artificialis" heißt ,,quae arte et ingenio humano excogitata est et inventa, quae in quibusdam consistit instrumentis" [ibid., 236b]): ,,Die ptongi können nicht nur eine konsone [d. h. Quint- oder Quart-]Harmonie bewirken, sondern auch eine aequisone, nicht etwa in der naturalis, aber in der artificialis musica" (Übers. von ,,non modo ..., verum" mit Rücksicht auf die ausdrücklichen Rückbezüge auf diese Stelle im 2. Zitat aus dieser Quelle):

Anon., Traktat mit dem Incipit *Quemadmodum vocis articulatae* (Hs. Prag, Universitní knihovna, XIX. C. 26, f. 28'–34, 10. Jh.): ptongi non solum consonam sed et aequisonam, non modo in naturali, verum in artificiali musica possunt armonicam efficere (zit. nach Sachs, II, 163).

Diese Trennung der Sphären – sie erklärt sich historisch aus der verschiedenen Herkunft von Kirchengesang einerseits und antiker Musiktheorie andererseits und wird nur in einer Jahrhunderte langen Anstrengung der Theoretiker überwunden – betrifft auch das Organum, das hier (ganz entsprechend seiner Darstellung im Dasia-System in der *Musica Enchiriadis* und dem Vorgehen nach Tonarten noch bei Guido) der naturalis musica zugeordnet ist – nicht um ihm die theoretische Funktion (→ *Organum* IV. (1) und Reckow 1975, 129) abzusprechen, sondern in Abgrenzung von der Äquisonanz, die der artificialis musica und ihren Instrumenten, insbes. der Orgel, eigentümlich ist. Weil nur die consonantiae (Quint und Quart), nicht auch die aequisonantia (Oktav) ,,organum" im eigentlichen Sinn seien (vgl. Hucbald, GS I, 107a und Berno, GS II, 64b f.; der Autor der *Musica Enchiriadis* greift mit Blick auf das Nichthomophone des organum [non uniformis canor] zur Bezeichnung diaphonia), werde auch die Orgel nur uneigentlich ,,organum genannt (→ *Organum* I. (3)): ,,Daß die Orgel ,organum' genannt wird, dazu führte die volkstümliche und nicht eigentliche [Sprach-]Gewohnheit der Griechen, obschon auch dort nicht die Orgel durch die Quartsymphonie sukoder durch die Quintsymphonie konziniert, was wir oben [d. i. an der soeben zit. Stelle] ,consonantia' genannt haben, was das eigentliche organum der Stimme in der naturalis musica ist; dies [nämlich das Mitklingen einer anderen Tonstufe] könnte auch dort nach Belieben nur in der Oktav geschehen, und die Oktav wird hier gemäß der musica artificialis hervorgebracht (canere), was wir auch oben ,aequisonantia' genannt haben" (Übers. in Anlehnung an Sachs, I, 167):

ibid.: Quod [sc. organum fistulare] ut vocaretur organum, vulgaris et non propria obtinuit consuetudo Graecorum, quamquam etiam ibi non per diatessaron symphoniam succinat vel per diapente concinat organum, quod supra consonantiam diximus, quod proprium vocis est organum in naturali musica; quod et ibi pro libitu posset fieri tantum per diapason, et diapason ibi artificialiter canitur, quod et supra aequisonantiam nominavimus (ed. Sachs, I, 45).

Die Abgrenzung des Organum gegenüber der Äquisonanz (die neben die von der Dissonanz [→ *Organum* IV. (1)] tritt) wird durch Guido und den Mailänder Traktat weiter tradiert (Guido, *Micrologus*, um 1025/26, XVIII: Diaphonia vocum disiunctio sonat, quam nos organum vocamus [CSM 4, 196]; der Mailänder Traktat [um 1100] unterscheidet zwischen konjunkten [= äquisonen] und disjunkten [= konsonen] Klängen); diese Abgrenzung verliert erst in der Contrapunctuslehre (seit dem frühen 14. Jh.), in der auch die Quint zu den perfekten Klängen zählt, ihre Bedeutung.

II. Seit um 1600 bezeichnen ,*ὁμόφωνος*' und ,*ὁμοφωνία*' sowie ihre neusprachlichen Formen bestimmte Verhältnisse von Satzstimmen, wobei teils obige Intervallbezeichnungen auf die Intervallabstände der Satzstimmen übertragen, teils die Ausdrücke *ὁμόφωνος* und *ὁμοφωνία* auf die Bewegungsweise der Satzstimmen bezogen werden.

(1) Ersteres geschieht in der dtsch. Kompositionslehre seit um 1600, die den Einklangs- oder Oktavkanon als ,,fuga homophona" (Burmeister, Brossard, Walther), ,,fuga aequisona" (Bernhard), ,,fuga in unisono vel homophonia" (Demantius) oder ,,Homophonia" (Gengenbach, Spieß) bezeichnet. Während die meisten Autoren nur vom Einklangskanon sprechen, subsumiert Bernhard, der Quint- und Quartkanon als ,,fugae consonae" und die Kanons in den übrigen Intervallen als ,,fugae dissonae" bestimmt und sich somit an der Ptolemäischen Intervallklassifikation (s. oben I. (3)) orientiert, unter fuga aequisona ausdrücklich auch den Oktavkanon:

J. Burmeister, *Musica poetica* (Rostock 1606): Fuga Imaginaria est duplex: *Ὁμόφωνος*, unisona. *Πάμφωνος* multisona, *Ὁμόφωνος* Fuga Imaginaria est Melodia in omnibus Vocibus una et eadem, hoc est, Voces *ὑστερόφωνοι* Melodiam per eosdem intervallorum gradus imitantur (65);
BrossardD (1703): *Fuga homophona.* C'est la Fugue à l'UNISSON;
WaltherL (1732): *Fuga homophona*. Fuga in Unisono;
Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663), LVII f.: Fuga ... ratione Intervalli, ist entweder aequisona oder consona oder dissona ... – 1) Fuga aequisona ist eine wiederholte Modulation, in welcher die folgende Stimme der vorhergehenden in einem Intervallo aequisono nachfolget. 2) Intervalla aequisona nenne ich den Unisonum / der zwar nur abusivè ein Intervallum heißen kan: und die Octave, sie sey gleich Superior oder Inferior (ed. Müller-Blattau, 112);
Chr. Demantius, *Isagoge artis musicae* (Nürnberg 1607): Sequuntur appellationes Fugarum. In unisono vel Homophonia, idem quod in vno tono – Folget wie man die Fugen zu nennen pfleget. In unisono oder Homophonia, heist in einerley Thon oder höhe (C vi'/vii);
N. Gengenbach, *Musica nova. Newe Singkunst* (Lpz. 1626): FUGA UNISONA, sive ex unisono, ex eodem sono, da müssen die Stimmen / so viel ihr singen sollen / alle im gleichen Dohn anfangen. Sonst heisst es auch *ὁμοφωνία* oder lat. Homophonia von *ὅμοιος*. vel *ὁμὸς* similis vnd *φωνή*. vox (138);
M. Spieß, *Tract. mus. compositorio-practicus* (Augsburg 1746), Anhang: *Homophonia* ... wenn andere Stimmen in einer Fuga oder Canone in eben selben Ton also fortfahren.

(2) Dagegen orientiert sich G. B. Doni, der die kanonische oder imitierende Führung von Satzstimmen als ,,homophonesis" bzw. ,,homoeophonesis" bezeichnet, offenbar an der Bewegungsweise der Stimmen. Er legt diese sonst nicht bezeugten Neologismen einem Charidorus in den Mund. Im ersten Beleg spricht er von einem Einsatzabstand der Stimmen, durch den die Textverständlichkeit beeinträchtigt werde, im zweiten von der Ungebräuchlichkeit

der kanonischen Künste und des imitierenden Stils bei den Musikern der Antike:

De praestantia musicae veteris (Florenz 1647) I: ... cantica ... in quibus etsi verba clarius paullo intelliguntur quam in Praenestinis, propter Homophoneseon (quas fugas vocant) propinquitatem (32);
II: minime vsquam legimus vsitatas apud antiquos fuisse artificiosissimas illas, atque ingeniosissimas concentuum componendorum leges, quas nos vulgo Fugas, Imitationes, Canones, Contrapuncta duplicia vocitamus; vos elegantius, vt nuper Charidore dicebas, Homophoneses, Homoeophoneses, Homosymphonias circulares & multiformes concentus (55).

(3) Anknüpfend an die griech. Bezeichnung des Einklangs (s. oben I. (1)) werden lat. ‚homophonia' und dtsch. ‚Homophonie' und ‚homophon(isch)' vom 18. bis zum frühen 20. Jh. und ital. ‚omofonia' bis heute auch zur Bezeichnung der UNBEGLEITETEN EINSTIMMIGKEIT gebraucht. Während Spieß wohl eine aktuelle Wortverwendung angeben will, die auch durch Marpurg und Gerbert bezeugt ist, schreiben Wolf und Schilling diesen Wortgebrauch den Griechen zu; und Helmholtz, Hornbostel und Stumpf – drei Klassiker der später sog. systematischen Musikwissenschaft – suchen ihn erneut in der Fachsprache heimisch zu machen, wobei vor allem Stumpf gegen die mittlerweile vorherrschende Wortverwendung als Gegenbegriff zu polyphon (s. unten II. (4)) polemisiert. Diese letztere Wortverwendung ist in Italien allenfalls als spezifisch dtsch. bekannt; ‚omofonia' wird hier nur im Sinne von Einstimmigkeit gebraucht:

Spieß, *op. cit.*, Anhang: *Homophonia*. Ein Gesang von Einer Stimm...;
Fr. W. Marpurg, *Ob u. was für Harmonie d. Alten gehabt, u. zu welcher Zeit dieselbe zur Vollkommenheit gebracht worden*, in: *Historisch-kritische Beytr. z. Aufnahme d. Musik* II/4 (Bln 1756): Einige halten sie [die Musik der Alten] schlechterdings für homophonisch oder einstimmig (273);
M. Gerbert, *De cantu et musica sacra* II (St. Blasien 1774): ... nunquam antiquis in mentem venerit, alias praeter duplas, quadruplas &c. id est octavae seu simplicis aut duplicatae &c. consonantiam seu potius homophoniam coniungere (106);
WolfL ([3]1806): *Homophonie* hieß bisweilen bei den Griechen diejenige Art des Gesanges, welche von zwei oder mehrern Stimmen blos im Einklange vorgetragen wurde;
SchillingE (1810): *Homophonie* (von ὁμοφωνία – der Einklang), bei den Griechen diejenige Art des Gesanges, wo eine Hauptstimme von zwei oder noch mehreren anderen im Einklange (was auch in Octaven sein konnte) begleitet ward; nachgehends und auch jetzt noch versteht man darunter jede Einstimmigkeit des Tonsatzes, gleichviel ob mit oder ohne Begleitung, also die Einstimmigkeit für sich, eines einzelnen Instruments, oder zwischen mehreren verschiedenen Stimmen oder Instrumenten...;
H. v. Helmholtz, *Die Lehre v. d. Tonempfindungen* (Braunschweig [1862] [6]1913): Die homophone (einstimmige) Musik des Altertums... (396);
E. v. Hornbostel, *Über Mehrstimmigkeit in d. außereuropäischen Musik*, in: Kgr.-Ber. Wien 1908: Aus der reinen Einstimmigkeit (Homophonie)... entwickeln sich mehrstimmige Formen... (299);
C. Stumpf, *Die Anfänge d. Musik* (Lpz. 1911): Homophonie = Einstimmigkeit... Im weiteren Sinn umfaßt sie noch die Oktavenverdoppelung der Melodie, insofern man nämlich Oktaven als gleiche oder wenigstens äquivalente Töne ansieht (97 f.);
Encicl. della Musica Ricordi (Mailand 1964), Art. *Omofonia*: Il termine... indica la scrittura musicale per cui più voci (o strumenti) procedono all'unisono o anche all'ottava. Tipicamente omofonici sono, ad esempio, oltre l'antica musica greca, il canto bizantino, le melodie trobadoriche, le laudi, la musica orientale, primitiva e folclorica in genere, il canto gregoriano.

(4) Als GEGENBEGRIFF ZU ‚POLYPHON' im Sinne von ‚aus mehreren melodisch selbständigen Stimmen bestehend' (→ *Polyphon, polyodisch* IV.) hat ‚homophon' zwei Wurzeln, die in Gestalt von zwei zwar miteinander kompatiblen, doch nicht notwendig zugleich gegebenen Merkmalen fortwirken: tendenzielle Homorhythmie und/oder begleitete Einstimmigkeit. Im Sinne von ‚tendenziell homorhythmisch' gebraucht schon A. Kircher den Ausdruck ὁμόφωνος, den er (wie auch Doni; s. oben II. (2)) offenbar auf die Bewegungsweise der Stimmen bezieht:

Musurgia universalis (Rom 1650) I: Stylus Theatralis... Consistit... in apto iucundo, amoen, & ad saltum comparato vocum processu: quare curandum, vt habeat proportionem pulchram, vtpotè triplam, vel sesquialteram, quae Theatris choreisquè omnium aptissimae iudicantur, vitentur in huiusmodi, nisi occasio aliud suadeat, semibreuium syncopatione)s fugae quoque totales vitentur. Amat enim Theatrum voces quidem ὁμοφώνους, siue aequali processu; sed elegenti, & verborum energia apto motu progredientes (314; daselbst auch Beispiel).

Zwar dürfte die weitere Begriffsverwendung kaum an diese nach bisheriger Kenntnis vereinzelte Stelle anknüpfen, da die chronologisch nächsten Belege (Marpurg, Forkel, Koch) das andere Merkmal (begleitete Einstimmigkeit) hervorheben; doch wird der rhythmische Aspekt auch von zahlreichen späteren Autoren akzentuiert. Diese Orientierung an der Rhythmik fällt besonders auf, wo das Kategorienpaar Polyphonie-Homophonie dem Kategorienpaar Kontrapunkt-Harmonielehre frei gegenübertritt; sie allein ermöglicht auch eine Weiterverwendung des Begriffs durch Boulez:

H. Bellermann, *Der Contrapunct oder Anleitung zur Stimmführung in d. mus. Compos.* (Bln 1862): [Die neueren Theoretiker] unterscheiden... eine homophone und eine polyphone Schreibart. Unter ersterer begreifen sie alle solche Musikstücke, welche hauptsächlich nach der ersten Gattung des Contrapunktes nota contra notam componirt sind, dagegen unter polyphoner alle Fugen und solche Sätze, in welcher die Stimmen sich durch einen verschiedenen Rhythmus mehr einzeln bemerklich machen (292);
Anon., *Harmonielehre od. Contrapunkt* (MfM IV, 1872): [Die Meister des 16. Jh.] wussten durch Modification des Rhythmus und vorherrschende Anwendung der homophonen Satzweise den Kontrapunkt auch der Laune der Scherze anzupassen (37);
A. Schering, *Mus. Bildung u. Erziehung z. mus. Hören* (Lpz. [1910] [2]1916): Der Name „Kontrapunkt", ehemals für die homophone, zunächst zweistimmige Satzweise (punctus contra punctum, Note gegen Note) gebraucht, ist seit langem auf die Lehre vom polyphonen Satz übergegangen (67, Fußn. 1);
H. Riemann, *Große Kompositionslehre* I: *Der homophone Satz* (Bln u. Stuttgart 1902): absolute Homophonie [basiert] auf der übereinstimmenden Rhythmisierung [der Stimmen] (340);

P. Boulez, *Musikdenken heute* I (Darmstädter Beitr. z. Neuen Musik V, Mainz 1963): Homophonie... Man bediente sich bisher dieses Wortes, um syllabische Mehrstimmigkeiten zu bezeichnen, bei denen auf jeder Silbe alle Stimmen vertikal zusammentreffen, im Gegensatz zum kontrapunktischen Stil, bei dem die Stimmen syllabisch unabhängig sind... Wir dagegen betrachten die Homophonie als direkte Dichte-Transformation der Monodie [= Einstimmigkeit]...: die Struktur entfaltet ihre Objekte horizontal, die vertikale Dichte der Objekte ist variabel (99 f.).

Indes ist die kontinuierliche Tradition von dtsch. ‚homophon(isch)'/engl. ‚homophonic' als Gegenbegriff zu ‚polyphon' wohl über Marpurg, bei dem die Ausdrücke homophonisch und polyphonisch an die Stelle des zumindest seit W. C. Printz (1679) geläufigen Begriffspaars monodisch-polyodisch treten (→ *Polyphon, polyodisch* IV.) und der die Homophonie als begleitete Einstimmigkeit bestimmt, auf ‚homophon(isch)' im Sinne von ‚einstimmig' (s. oben II. (3)) zurückzuführen, das seinerseits an die griech. Bezeichnung des Einklangs (s. oben I. (1)) anknüpft. Daß der Akzent auf ‚Einstimmigkeit' liegt, wird vor allem bei Forkel deutlich, der ausdrücklich von „homophonischer oder einstimmiger Verfahrensart" spricht:

Fr. W. Marpurg, *Kritische Einleitung in d. Gesch. u. Lehrsätze d. alten u. neuen Musik* (Bln 1759): ... daß die Redensarten: monodisch und polyodisch in der Komposition verfahren &c. deren man sich heutigen Tages manchesmahl bedienet, hiernach zu verbeßern, und an ihre Stelle die Ausdrücke: homophonisch und polyphonisch verfahren zu setzen sind. Printz hat uns zu diesen Redensarten verführt (234);
J. N. Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): ... homophonisch verfahren wird; das heißt: wo blos eine einzige Hauptstimme, mit der zur genauern Bestimmung ihrer Modulation nothwendigen harmonischen Begleitung, herrscht (46);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung z. Kompos.* (Lpz. u. Rudolstadt 1782–93) III, Register (Besprechung dieses Beleges s. *Polyphon, polyodisch* IV. (1) (a), Sp. 8b);
KochL (1802): *Homophonische Schreibart.* Man verstehet darunter einen solchen Satz, in welchem nur eine einzige Stimme den Charakter einer Hauptstimme behauptet, und welcher die übrigen dabey vorhandenen Stimmen bloß zur Begleitung dienen;
H. Riemann, *Allg. Musiklehre (Katechismus d. Musik)* (Lpz. [2]1897): Diejenige Schreibweise, welche mehrere Stimmen einer einzigen als der Haupt- oder Melodiestimme (gleichviel ob immer derselben oder wechselnden) unterordnet, nennt man homophon; ist dagegen jede Stimme jeder anderen gleichberechtigt und geht ihren eigenen Gang sowohl in rhythmischer als in melodischer Beziehung, so heißt die Setzweise polyphon (147).

Seit etwa der Mitte des 19. Jh. werden – entsprechend der nunmehr üblichen Gliederung der Satzlehre in Harmonielehre und Kontrapunkt – Homophonie und Polyphonie auch nach der Funktion der Harmonik für den Satz unterschieden (s. auch *Polyphon, polyodisch* IV. (1) (b)):

E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): Die Kunst des mehrstimmigen Satzes pflegt neuerdings gelehrt zu werden von zwei verschiedenen Ausgangspuncten her: entweder vom Generalbaß oder vom Contrapunct beginnend; jene Art ist unsere bisherige, neuerlich homophon genannte, diese die polyphonische (313);
A. W. Ambros, *Gesch. d. Musik* III (Breslau 1868): ... während in der Homophonie, wie sie um 1600 entstand, die vereinzelte, zur Hauptsache gewordene Melodie in der sie tragenden Harmonie nur eine Art Commentar erhält (121);
E. Pepping, *Der polyphone Satz* I (Bln 1943): Homophon, gleichtönend, ist die Musik, die über eine funktionell gegliederte Akkordfolge verfügt, denn in ihr zeigt sich das Miteinander der Stimmen gleichgerichtet, sind die melodischen Fasern des harmonischen Bandes parallellaufend. Polyphon, vieltönend, die Musik, die frei von solcher zentralen Akkordordnung verläuft, denn in ihr ist das individuelle Leben der Stimmen nicht gleichgeschaltet, nährt die Bewegung des lockeren Stimmenverbandes sich vielmehr vom Gegeneinander der vielfältigen melodischen Spannungen (10).

Doch tritt der harmonische Aspekt in den Definitionsversuchen von Autoren des 20. Jh. wohl als zu speziell an die Dur-Moll-Tonalität gebunden wieder zurück, während das rhythmische und das melodische Kriterium als zwei mögliche Begriffsakzentuierungen beibehalten werden:

C. Dahlhaus, Art. *Kontrapunkt*, in: *Das Fischer Lexikon: Musik*, hg. v. R. Stephan (Ffm. 1957): Da alle Stimmen eines polyphonen Tonsatzes melodische Bedeutung haben sollen, man sie aber nicht zu unterscheiden vermag, wenn sie nicht rhythmisch differieren, kann der Gegenbegriff zu Polyphonie – Homophonie – durch ein melodisches und ein rhythmisches Merkmal bestimmt werden: ein homophoner Tonsatz entsteht, wenn entweder die Stimmen rhythmisch gleich oder fast gleich sind, also Akkorde bilden, oder wenn eine melodische Hauptstimme (im allgemeinen die Oberstimme) von Nebenstimmen ohne melodische Bedeutung begleitet bzw. nur von einzelnen Akkorden gestützt wird (143);
vgl. H. H. Eggebrecht, Art. *Homophonie*, in: RiemannL, Sachteil (1967), und F. Hirsch, *Wb. d. Musik* (Bln 1977), Art. *Homophonie*.

Wohl vor allem im Hinblick auf die Wortverwendung im Sinne von ‚einstimmig' (s. oben II. (3)) distanzieren sich einige Autoren des 19. und 20. Jh. vom hier behandelten Wortgebrauch, indem sie ihn als nicht mehr aktuell bezeichnen oder gar gegen ihn polemisieren:

HäuserL (1833): *Homophonie* nannten unsere Vorfahren die Setzart, wenn eine Melodie bloß durch Baßtöne oder durch Mittelstimmen, welche die vollen Akkorde angeben, begleitet wurde;
C. Stumpf, *op. cit.*: Man gebraucht heute den Ausdruck homophon vielfach für die einstimmige Melodie mit akkordlicher Begleitung. Dieser Sprachgebrauch wurzelt in dem Vorurteil, daß es Melodien ohne Akkordunterlage überhaupt nie und nirgends geben könne. Es würde mir zweckmäßig scheinen, mit diesem Vorurteil auch den wunderlichen Sprachgebrauch aufzugeben, und mit Helmholtz als homophon nur die rein melodische Musik zu bezeichnen, die weder objektiv noch auch in der bloßen Vorstellung des Hörers Akkordunterlagen voraussetzt (97 f.);
in SchillingE (1840), Art. *Homophonie*, ist die hier behandelte Bedeutung nicht angeführt, doch – durch die Verweise eindeutig zu identifizieren – als die „eigentliche" bezeichnet: „... Ueber die Geschichte oder das Alter des eigentlichen homophonen Satzes vergl. die Art. *Contrapunkt* und auch *Musik (allgemeine Geschichte derselben)*, wo in letzterem von der Entstehung und Ausbildung der Harmonie die Rede ist"; der Autor verbietet sich gleichsam diesen Wortgebrauch.

Demgegenüber findet der Verfasser des Art. *Polyphonie* in Mendel-ReissmannL (1877) die hier behandelte Wortverwendung plausibel, da durch die „accordische Führung der Stimmen... diese gewissermaassen zu einer Stimme vereinigt werden".

Lit.: K. v. JAN, Musici Scriptores Graeci, Lpz. 1895; C. STUMPF, Die pseudo-aristotelischen Probleme über Musik (Kgl. Akad. d. Wiss. Bln, Philos.-hist. Abh. 1896. III), Bln 1897; DERS., Gesch. d. Consonanzbegriffs I (Kgl. Bayer. Akad. d. Wiss., Abh. d. Philos.-philol. Classe XXI/I, 1897), München 1901; I. DÜRING, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik (Göteborgs Högskolas Årsskrift, XL, 1934: 1), Göteborg 1934; R. SCHÄFKE, Aristeides Quintilianus, Von d. Musik, Bln 1937; H. G. LIDDELL u. R. SCOTT, A Greek-Engl. Lexicon, bearb. v. St. Jones, Oxford 1940; J. HANDSCHIN, Der Toncharakter, Zürich 1948; DERS., Musikgesch. im Überblick, Luzern 1948; P. KUCHARSKI, Sur la théorie des couleurs et des saveurs dans le „De sensu" aristotélicien, Revue des études grecques LXVII, 1954; H. FLASHAR, Aristoteles: Problemata physica (Aristoteles: Werke in dtsch. Übers. XIX), Darmstadt 1962, ²1975; Encicl. della Musica Ricordi (Mailand 1964); H. H. EGGEBRECHT, Art. Homophonie, in: RiemannL, Sachteil, 1967; C. DAHLHAUS, Ein vergessenes Problem d. antiken Konsonanztheorie, in: Fs. W. Wiora, Kassel usw. 1967; L. RICHTER, „Des Psellus vollständiger kurzer Inbegriff d. Musik" in Mizlers „Bibl.". Ein Beitr. z. Rezeption d. byzantinischen Musiktheorie im 18. Jh., BzMw IX, 1967; H. G. JONKER, The Harmonics of Manuel Bryennius, Groningen 1970; KL.-J. SACHS, Mensura fistularum. Die Mensurierung d. Orgelpfeifen im Mittelalter I, Stuttgart 1970, II, Murrhardt 1980; FR. RECKOW, Art. Diaphonia u. Organum, HmT, 1971; DERS., Organum-Begriff u. frühe Mehrstimmigkeit. Zugleich ein Beitr. z. Bedeutung d. „Instrumentalen" in d. spätantiken u. mittelalterlichen Musiktheorie, in: Forum musicologicum I, Bern 1975; DERS., Art. Organum, in: GroveD, ⁶1980; W. FROBENIUS, Johannes Boens Musica u. seine Konsonanzenlehre (FSM II), Stuttgart 1971; DERS., Art. Polyphon, polyodisch, HmT (1980); CHR. STROUX, Die Musica Poetica d. Magister Heinrich Faber, Port Elizabeth 1976.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1982

Hoquetus

hokectus, hoccitatio (Lambertus, vor 1279), **hoketus, hoketatio** (Lambertus; Franco-Hs. Paris BN lat. 11267, nach um 1280; Odington, um 1316; Jacobus Leodiensis, zw. 1323 u. 1324/25; Robertus de Handlo, 1326; Anon. Brüssel BR 10162/66 f. 36-42', Mitte 14. Jh.?; Simon de Tunstede?, [1351] 8./9. Jahrzehnt 14. Jh.; Franco-Hs. Tremezzo [Gafori], 1473), **oketus** (Franco-Hs. Paris BN lat. 16663, zw. 1280 u. 1289; Boen, 1357); **hoquetus, hoquetatio** (Anon. St. Emmeram, 1279; Johannes de Grocheo, um 1300; Odington; Zisterzienserstatut von 1320; Papst Johannes XXII., 1324/25; Guillaume de Machaut, zw. 1349 u. 1363), **oquetus** (Ps.-Garlandia, zw. 1280 u. 1289); **ochetus** (*Discantus positio vulgaris*, zw. 1280 u. 1289; Franco-Hs. Mailand Ambrosiana D 5 inf., 14. Jh.), **uchettus, hochettus** (*Capitulum de vocibus applicatis verbis*, um 1315/16), **hochetus** (Franco-Hs. St. Dié 42 [Jordanus de Blankenborch nach Vorlage ital. Abkunft], 15. Jh.), lat.; franz. **hoket** (Anon. 4 CS I, nach 1280; Estampie *Dame bone et saige*, um 1300; Tunstede?), **hoquet** (Adam de la Halle, spätes 13. Jh.; Jehannot de l'Escurel, um 1300; Gervais de Bus, 1310-14; Machaut, zw. 1349 u. 1363; Gace de la Buigne, 1359-71); engl. **hocket**.

Von den Schreibweisen des Wortes sind die mit ch statt k oder qu in Quellen von zumeist sicherer ital. Abkunft überliefert (bemerkenswerterweise auch in der *Discantus positio vulgaris*, auf deren ital. Abkunft auch der Gebrauch des Ausdrucks cantus firmus deutet) und somit als ital. Schreibweisen des Lautbesrtandes (mit k-Laut) aufzufassen. (Daher ist es unwahrscheinlich, daß das Wort etwa auf franz. oschier/hocher ‚schneiden' zurückgehen könnte.) Auch die eindeutig aus dem Franz. stammende Schreibung mit qu meint eine Aussprache mit k (selbst für das Lat.). Dagegen wird die Schreibung mit k außer von wahrscheinlich Frankophonen (Lambertus; Schreiber beider Pariser Franco-Hss. bzw. ihrer Vorlage; Jacobus Leodiensis; Anon. Brüssel) auch von Nichtfrankophonen benutzt, so von Engländern (Anon. 4 CS 1, Odington [der freilich auch die Schreibung mit qu verwendet zu haben scheint], Handlo und Tunstede), dem Holländer Boen und dem Italiener Gafori. Die Schreibung ohne Anfangs-h begegnet nicht nur in Quellen wohl ital. Abkunft (*Discantus positio vulgaris, De vocibus applicatis verbis*, Franco-Hs. Mailand), sondern auch bei Boen und in den Garlandia- und Franco-Überlieferungen bei Hieronymus de Moravia (am auffälligsten ist in dieser Hinsicht die Schreibung oquetus in seiner Garlandia-Version, die das franz. qu mit dem unfranz. Wegfall des Anfangs-h verbindet und so deutlich auf die Überlieferung durch einen Nichtfrankophonen hinweist). — Zur Etymologie siehe unten, 1.

I. Über die bisherigen Thesen zur ETYMOLOGIE von hoquetus (der Bezeichnung einer Mehrstimmigkeit, bei der sich die Stimmen in der Hervorbringung von Tönen schnellstens abwechseln und die eine Stimme pausiert, wenn die andere Töne hat) ist aufgrund von sachgeschichtlichen Erwägungen zu entscheiden.

(1) Für eine WORTABLEITUNG VON ARAB. ÎQÂ'ÂT ‚RHYTHMEN', ‚MUSIK' ODER ARAB. AL-QATᶜ ‚DAS SCHNEIDEN' gibt es sachgeschichtlich keinen Anlaß.

(2) Von den konkurrierenden WORTABLEITUNGEN VON FRANZ. HOQUET ‚STOSS', ‚SCHLUCHZER', ‚SCHLUCKAUF' ODER VON LAT. (H)OCC(IT)ARE ‚(IMMER WIEDER) SCHNEIDEN', ‚- EGGEN' ist, sachgeschichtlich gesehen, die letztere vorzuziehen.

II. Der BEGRIFF des Hoquetus ist zu differenzieren hinsichtlich seines kompositorischen Status, seiner stimmlichen Zusammensetzung und seiner Rhythmik.

(1) Was den KOMPOSITORISCHEN STATUS betrifft, ist der Hoquetus (a) EINE RHYTHMISCHE FAKTUR ODER SATZART ODER EINE GATTUNG, und dies sowohl (α) IN DEN KLASSIFIKATIONEN DER MENSURALMUSIK als auch (β) NACH DEN SONSTIGEN MUSIKTHEORETISCHEN, LITERARISCHEN UND KOMPOSITORISCHEN ZEUGNISSEN. (b) Eng mit der Alternative rhythmische Faktur oder Gattung ist die von TEXTIERT ODER TEXTLOS (cum oder sine littera) verknüpft.

(2) Was die STIMMLICHE ZUSAMMENSETZUNG betrifft, tritt der Hoquetus (a) MIT ODER OHNE TENOR auf und ist (b) je nach der Zahl oder dem gegenseitigen Verhältnis der hoquetierenden Stimmen „DOPPELT", „DREIFACH", „VIERFACH" ODER „CONTRADUPLEX" und (c) „VOLLKOMMEN" ODER „UNVOLLKOMMEN" (perfectus oder imperfectus).

(3) Was die RHYTHMIK betrifft, entsteht der Hoquetus (a) DURCH BESCHNEIDUNG ODER OHNE BESCHNEIDUNG REGULÄR-MODALER WERTE (per resecationem vocum oder absque resecatione) und verläuft (b) IN MODO LONGO ODER BREVI, wobei (c) die hoquetierenden Noten REGELMÄSSIG ODER UNREGELMÄSSIG ANGEORDNET sind.

I. Über die bisherigen Thesen zur ETYMOLOGIE von hoquetus ist aufgrund von sachgeschichtlichen Erwägungen zu entscheiden.

(1) Für eine WORTABLEITUNG VON ARAB. ÎQÂ'ÂT ‚RHYTHMEN', ‚MUSIK' ODER ARAB. AL-QATᶜ ‚DAS SCHNEIDEN' gibt es sachgeschichtlich keinen Anlaß. Von einer arab. Abkunft des Wortes hoquetus ist

seit H. G. Farmer 1925 die Rede, der — in der irrigen Annahme, Franco sei der früheste überlieferte Mensuraltheoretiker, und um den hohen Entwicklungsstand seiner Lehre zu erklären — die westliche Mensurallehre (und insbes. die Verwendung von rhythmischen Modi) als durch die arab. îqâ'ât („Rhythmen") angeregt sieht und letzteren Terminus im Wort Hoquetus wiederzuerkennen glaubt. M. Schneider 1929 wendet dagegen ein, daß der Hoquetus keine rhythmische Formel von der Art der modi sei, hält aber an der Wortabkunft von îqâ'ât (nunmehr in der allgemeinen Bedeutung Musik) fest: der Hoquetus sei dadurch entstanden, daß der in der arab. Musik (îqâ'ât) zur Melodie tretende Rhythmus der Rhythmusinstrumente mittels Aufspaltung und Verteilung der Melodienoten auf verschiedene Stimmen in der Melodik selbst realisiert worden sei. (An dieser Erklärung hält Schneider 1935 offenbar nicht mehr fest.) Auch O. Ursprung 1934 hat nichts gegen eine Wortableitung aus dem Arab., kann sich aber das Phänomen Hoquetus nur in der europäischen Mehrstimmigkeit entstanden denken. Hingegen bezweifelt H. Husmann 1957 (sein dort zit. Beitrag *Die Etymologie von „hoquet" u. d. arab. Einfluß auf d. gotische Musik*, Romanistisches Jb. VII, 1955/56, ist offenbar nicht erschienen), daß die Bezeichnung Hoquetus auf îqâ'ât zurückgeht, da arab. Substantive in der Regel mit dem Artikel al übernommen werden, und schlägt eine Ableitung von arab. al-quat^{c} ‚das Schneiden' vor. Allerdings muß auch er einräumen, daß das Hoquetieren in der arab. Musik des Mittelalters nicht bezeugt ist. Damit entfällt aber jeder Anlaß, den Ursprung des Wortes Hoquetus im Arab. zu suchen.

(2) Von den konkurrierenden Wortableitungen von franz. hoquet, ‚Stoss', ‚Schluchzer', ‚Schluckauf' oder von lat. (h)occ(it)are ‚(immer wieder) schneiden', ‚-eggen' ist, sachgeschichtlich gesehen, die letztere vorzuziehen.
Die erste dieser Wortableitungen ist die herkömmliche (vgl. z.B. die Lexikonart. von H. Besseler 1949-51, H. Husmann 1957, H. H. Eggebrecht 1967) und zuletzt von H. E. Sanders 1974 und 1980 vertreten worden („Latinization of French *hoquet* [Old French: hoquet, hoket, ocquet, etc., related to English *hickock, hicket, hocket, hiccup*, and similar onomatopoeic word formations in Celtic, Breton, Dutch, etc., meaning bump, knock, shock, hitch, hiccup]" [1974, 248, Anm. 2]). Sie leuchtet ein für die Bezeichnung einer Mehrstimmigkeit, deren rhythmische Faktur durch ein schnelles Sichabwechseln der Mitwirkenden in der Hervorbringung von Tönen gekennzeichnet ist und synkopische Effekte zeitigt; in ihre Richtung könnten auch zwei Belege weisen, die freilich relativ spät sind und keineswegs als etymologisierend aufgefaßt werden müssen: Boen spricht von den Schluchzern (singultus), die man oketus nenne, und Gace von den hoqués der Schmiedehämmer in Pythagoras' Experiment:

Johannes Boen, *Musica* (1357): ... singultus ..., quos oketus dicimus (FSM II, 77 f.);
Gace de la Buigne, *Le roman des deduis* (1359-77); Pitagoras, qui fu vaillant / En science [et] expert en chant, / Fist une bonne chanterie / Des hoqués et de l'armonie / Que les marteaux font sur l'enclume / Quant batent le fer qui alume, / Ce samble, tant est rouge et chaut (ed. A. Blomqvist, Karlshamn 1951, 462: 10589-10595).

Dieser Etymologie steht eine andere gegenüber, die im ältesten Beleg angedeutet wird und von A. Machabey 1955 hervorgehoben worden ist: die Ableitung von (h)occitare, dem Frequentativum von occare schneiden, eggen:

Lambertus, *Tract. de musica* (vor 1279): resecata musica, id est ipsa hoccitatio (CS I, 281 a).

Zweifellos entspricht diese Etymologie der Vorstellung einer resecata musica, wie sie Lambertus beschreibt, und scheint ihr angemessener als die onomatopoetische Deutung von hoquet/hoket. Doch wie repräsentativ ist diese Vorstellung? Wird sie erst oder gar nur von Lambertus propagiert (auch mittels einer neuen Etymologie), oder gilt sie schon vorher? Gefragt ist also nach dem Ursprung des Hoquetus. A. Hughes 1955 und H. E. Sanders 1974 und 1980 stellen den Hoquetus als natürliche Weiterentwicklung der modalen Rhythmik der Notre-Dame-Epoche dar. Diese Vorstellung könnte sich außer auf die (unsichere) chronologische Einordnung der Beispiele in das Notre-Dame-Repertoire auch darauf stützen, daß Johannes de Garlandia (um 1240) Hoquetusphänomene als Fälle von modus imperfectus auffaßt (siehe unten, II. (1) (a) (α)) und daß Anon. St. Emmeram (1279) neben dem hoquetus per resecationem einen in der Tat rein modalen hoquetus absque resecatione (d.h. ohne Beschneidung von Moduselementen) lehrt (wie auch Odington [um 1316] Hoketi in allen modi und ohne Beschneidung der regulärmodalen Notenwerte lehrt und exemplifiziert; siehe unten, II.(3) (a)). Demgegenüber erweist W. E. Dalglish 1969 und 1978 den Hoquetus in zahlreichen Beispielen als eine Variationstechnik und vertritt 1978 die These, daß der Hoquetus ursprünglich eine aus dem Stegreif ausgeführte, schon vor der Notre-Dame-Epoche übliche Vortragsweise insbes. des Chorals ist und erst im Nachhinein auch in der schriftlichen Komposition angewandt wird. Als Vortragsweise gegebener Melodien aber entsteht der Hoquetus primär durch ein Aufspalten und Verteilen der Melodienoten auf verschiedene Stimmen und dürfte demnach nicht aus der modalen Rhythmik erwachsen, sondern von außen in sie einbezogen worden sein. Für diese These sprechen

erstens die durchgängige Berücksichtigung der offenbar weithin üblichen ocheti vulgares (Franco) oder simplices (Odington), der conductus simplices sine tenore proprio hoquetati (Anon. St. Emmeram) in der Lehre und die wiederholten Verbote des hoquetierenden Choralvortrags (zit. unten, II.(2)(a)), zweitens die durchgängige Charakterisierung des Hoquetus als eines „Zerschneidens" (resecatio, truncatio, abscisio) von Tönen und
drittens die ausdrückliche, ja emphatische Gleichsetzung dieser Technik mit dem geläufigen Hoquetus (que, quantum ad nos, hokectus vulgariter appellatur [Lambertus]; Truncatio vel ochetus, quod idem est [Franco]; qui et Hoketus dicitur [Odington]; ... cantum abscisum quem hoquetos vocant [Grocheo]; aliqui vocant oquetum modum istum [Ps.-Garlandia]; die Nachdrücklichkeit dieser Gleichsetzung könnte freilich die Frage nahelegen, ob hier zwei Phänomene verschiedenen Ursprungs miteinander identifiziert werden: eine gemäß Hughes und Sanders in der modalen Rhythmik entwickelte rhythmische Faktur und eine usuelle Vortragsmanier, die dann ursprünglich allein „Hoquetus" geheißen hätte; doch wäre dann erstaunlich, daß die erstere so durchgängig als „Zerschneiden" charakterisiert wird, was bei einer ursprünglich modalrhythmischen Konzeption dieser Faktur kaum zu erwarten gewesen wäre):

Lambertus, *op. cit.*: nunc autem dicendum est de quadam armonia, resecata que quantum ad nos, hokectus vulgariter appellatur (CS I, 281 a);
Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): De ochetis. Truncatio est cantus rectis obmissisque vocibus truncate prolatus ... ex hoc fit truncatio vel ochetus quod idem est ... (CSM 18, 77: XIII, 1-3);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1316): Alia vero discantus species est cum littera vel sine littera in qua dum unus cantat alter tacet et e contrario, et huiusmodi cantus truncatus dicitur a rei convenientia, qui et Hoketus dicitur (CSM 14, 140: VI/11, 12);
De hoquetis: Ista truncatio fit super ... (ibid. 144: VI/17, 1 f.);
Johannes de Grocheo (um 1300): ... cantum abscisum quem hoquetos vocant (ed. E. Rohloff, *Die Quellenhss. zum Musiktraktat d. Johannes de Grocheio*, Lpz. 1972, 138: 150);
Hoquetus est cantus abscisus ... (ibid. 144: 187);
Garlandia-Fassung bei Hieronymus de Moravia (zw. 1280 u. 1289): ... que fit in abscisione sonorum ... (BzAfMw X, 96: XV, 26).

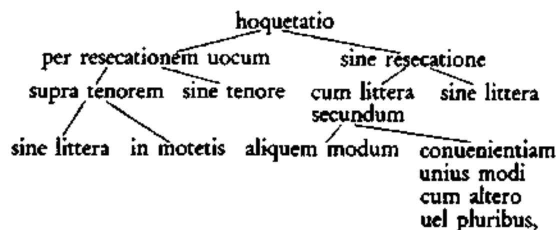
Dabei ist nicht zu leugnen, daß Lambertus vom Beschneiden der perfectio (der erst von ihm eingeführten, von der modalen Rhythmik noch nicht in Betracht gezogenen rhythmischen Grundeinheit) spricht:

Unde notandum est quod resecata musica, id est ipsa hoccitatio, est illa que fit secundum rectam vocem et omissam, videlicet quando ab aliqua perfectione tempus sit resecatum. Et hoc dico dupliciter, nam aliquando a parte principii fit resecatio, aliquando a parte finis, prout in scriptura plane sub breviloquio per tractus et figuras declaratur (CS I, 281 a).

Aber er täte es nicht, wenn die Vorstellung des Beschneidens nicht schon vorgegeben wäre.

II. Der Begriff des Hoquetus ist hinsichtlich seines kompositorischen Status, seiner stimmlichen Zusammensetzung und seiner Rhythmik zu differenzieren.

Hierzu kann vielfach auf die Distinktionen des Anon. St. Emmeram (1279) zurückgegriffen werden, der sie allerdings teilweise in folgende Scheindihärese bringt (nach ed. H. Sowa 1930, 97 f.):



während die Distinktionen bei der altrinsecatio vocum nebeneinander bestehen:

uocum altrinsecatio: cum/sine tenore; continue/per discantus appositionem sepius intermissa; per voces utrinque simplices uel composita/per uoces ex una parte simplices, ex altera compositas; per longas rectas et breves/per semibreves inequales; regulariter/irregulariter ordinatas.

Ebenso unbrauchbar wie obige Dihärese ist diejenige, die laut ed. Sowa 94, 20 ff. der Textdisposition zugrundeliegt:

I. De equipollentia specierum (94, 17 ff.)
   (1) De equipollentia omnium figurarum generaliter siue mixtim
   (2) De equipollentia sicut per hoquetorum genera disponuntur (96, 35 ff.)
      (a) De semibreuibus hoquetatis
      (b) De dispositione horum in longo modo (100, 30 ff.)
         (α) De hoquetis sine littera
            (αα) De hoquetis iuxta uocum equipollentiam resecatis
            (ββ) De hoquetus absque resecatione positas ordinatis (102, 7 ff.)
         (β) De transmutatione motellorum (103, 22 ff.)
II. De pausis que multum conferunt ad cognitionem specierum (106, 12 ff.).

Tatsächlich bringt der Text nacheinander die Distinktionen regulariter/irregulariter ordinatus, perfectus/imperfectus, in modo longo/brevi und per resecationem vocum/sine resecatione. Diese (pädagogisch ungünstige) Reihenfolge der Distinktionen erklärt sich wohl aus der Absicht, den Hoquetus (wohl insbes. den „regelmäßigen"

(siehe unten, II.(3)(c))) als die vollkommenere equipollentia und den streng modalen hoquetus sine resecatione vocum (siehe unten, II.(3)(a)) als den vollkommeneren Hoquetus auszugeben (vgl. unten, II.(1)(a)(α) und II.(3)(a)). Übrigens spricht auch diese Vorgehensweise, dieses Fortschreiten vom scheinbar Regellosen zu immer strengerer Bindung, gegen einen modalrhythmischen Ursprung des Hoquetus (vgl. oben, I.(2)).

(1) Was den KOMPOSITORISCHEN STATUS betrifft, ist der Hoquetus eine rhythmische Faktur oder Satzart oder eine Gattung.

(a) EINE RHYTHMISCHE FAKTUR ODER SATZART ODER EINE GATTUNG ist der Hoquetus sowohl nach den Klassifikationen der Mensuralmusik als auch nach den sonstigen musiktheoretischen, literarischen und kompositorischen Zeugnissen.

(α) Werden IN DEN KLASSIFIKATIONEN DER MENSURALMUSIK ursprünglich nur rhythmische Fakturen oder Satzarten in Betracht gezogen, so gehen später Satzarten und Gattungen durcheinander oder werden vor allem Gattungen klassifiziert. Entsprechend dieser Entwicklung erscheint der Hoquetus anfangs als rhythmische Faktur oder Satzart und später eher als Gattung.
So gliedert sich nach Johannes de Garlandia die Mensuralmusik (organum generaliter acceptum) in die Satzarten Discantus (modalrhythmischer Satz mit beweglichem Tenor), Copula (Haltetonsatz mit modalrhythmischer Oberstimme; → *Copula* IV.(1)) und Organum (Haltetonsatz mit nichtmodaler Oberstimme; → *Organum* IV.(5)):

De mensurabili musica (um 1240): ipsius organi generaliter accepti tres sunt species, scilicet discantus, copula et organum (BzAfMw X, 35: I,3).

Der Hoquetus ist nicht eigens aufgeführt, obwohl Garlandia das Phänomen Hoquetus durchaus kennt: er zitiert hoquetierende Stellen aus dem Conductus *Dic Christi veritas* und der Motette *Celle m'a tolu la vie / Lonc tens a que ne vi m'amie / ET SPERABIT* als Beispiele für den 1. bzw. 2. modus imperfectus (ibid. 40 f.: I, 36 und 38), womit das — nicht ausdrücklich angesprochene — Phänomen Hoquetus implizit als Fall von modaler Rhythmik aufgefaßt scheint (hierzu E. Reimer, BzAfMw XI, 51).
Zu einer eigenen Satzart avanciert der Hoquetus bei Lambertus, der ihn in der Klassifikation der Mensuralmusik an die Stelle der (als Haltetonsatz ihn nicht interessierenden) Copula setzt:

Tract. de musica (vor 1279): Primo igitur sciendum est quod tria tantummodo sunt genera, per que tota mensurabilis musica discurrit, scilicet discantus, hoketus et organum (CS I, 269 a).

Anon. St. Emmeram (1279) aber restituiert die Copula und verweist die (nunmehr sehr ausführliche) Hoquetuslehre in das Kapitel über die sechs modi:

Cuius mensurabilis musice tria sunt genera, scilicet discantus, copula et organum ... Quidam loco copule hoquetorum maneriem posuerunt, quorum opinionem acquiescere satis potest. Sed nos antecessorum semitam imitamur atque de hoquetorum generibus in fine capituli sex modorum doctrinam tradimus generalem (ed. H. Sowa 1930, 5, 11-14).

Denn der Hoquetus bilde sozusagen die Krönung der Moduslehre, indem sie dem, was zum Sein der modi führt: ihrem Zusammenpassen (conuenientia) und ihrer Gleichwertigkeit (equipollentia), das hinzufügt, was zu ihrem Wohlsein führt: eine bestimmbare Ordnung (ordo distinguendus); ja die hoquetatio könne antonomatisch geradezu „Harmonie" heißen und gehöre zu den Arcana der Musiklehre:

Quoniam actor in precedentibus de hiis que faciunt ad esse huiusmodi specierum fecerat mentionem — utputa de conuenientiis et equipollentiis earundem —, ideoque in hoc loco de eis que faciunt ad bene esse earum — utpote ad conuenientias et equipollentias nec non et ordinem distinguendum — intendit actor propositum declarare, videlicet de hoquetis, per quos omnis equipollentia siue conuenientia figurarum omneque genus et efficatia cognitioque uirtus et natura earum perfecte dignoscitur et habetur. Que quidem hoquetatio a nobis et aliis anthonomatice nuncupari poterit armonia ... Attendas igitur ..., ut ea que secuntur aure vigili vringinis suscipias cordis armariolo pacifice reponendo, ne quod a paucis cognitum et honorifice reseruatum est prouulgatum communiter iam uilescat (ibid. 97, 2-20).

Einen Kompromiß zwischen den Positionen von Lambertus und Anon. St. Emmeram stellt es dar, wenn Franco drei Sorten der Satzart Discantus unterscheidet: den discantus simpliciter prolatus der cantilenae, rondelli, moteti, conductus usf., den discantus truncatus oder hoketus und den discantus copulatus (der nicht identisch ist mit Garlandias Copula):

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Discantus alius simpliciter prolatus, alius truncatus qui oketus dicitur, alius copulatus qui copula nuncupatur (CSM 18, 26: II,3; übernommen von Marchetus de Padua, *Pomerium*, zw. 1318 u. 1326, CSM 6, 185, und Anon. I CS III = *Quartum principale*, [1351] 8./9. Jahrzehnt 14. Jh., CS III, 354 a/b = CS IV, 278 a).

Einen anderen Kompromiß findet der Urheber der von Hieronymus de Moravia (zw. 1280 u. 1289) überlieferten Fassung von Garlandias *De mensurabili musica*: er unterscheidet copula im Sinne Garlandias und im Sinne von hoquetus:

Copula duplex est: una quae est medium inter organum purum et discantum, altera est quae fit in abscisione sonorum aut sumendo tempus post tempus aut tempora post tempora. Et iste modus sumitur flaiolis. Et aliqui vocant oquetum modum istum (BzAfMw X, 96: XV, 24-26).

Demgegenüber untergliedert Johannes de Grocheo (um 1300) den cantus praecise mensuratus nach der Zahl der Texte in den mehrtextigen motetus, das eintextige organum (3- oder 4st. Choralbearbeitung und Conductus) und den offenbar als textlos betrachteten cantus abscisus. Hier nun stehen Gattungen (wie moteti) und Satzarten (wie organum) auf einer Stufe; und im Falle des dritten Gliedes, das unter der Bezeichnung cantus abscisus als Satzart und unter der Bezeichnung hoqueti als Gattung aufgefaßt ist, erscheinen Satzart und Gattung sogar als zwei problemlos füreinander einstehende Aspekte desselben:

Sed alii ad tres consonantias perfectas attendentes cantum ex tribus compositum, uniformi mensura regulatum invenerunt, quem cantum praecise mensuratum vocaverunt. Et isto cantu moderni Parisiis utuntur. Quem antiqui pluribus modis diviserunt, nos vero secundum usum modernorum in tres generaliter dividimus, puta motetos, organum et cantum abscisum, quem hoquetos vocant (ed. E. Rohloff, *Die Quellenhss. zum Musiktraktat d. Johannes de Grocheio*, Lpz. 1972, 138: 150 f.).

Auch in der anon. *Discantus positio vulgaris* (die nur in einer offenkundig späten Fassung bei Hieronymus de Moravia greifbar ist) stehen Setzweisen wie pure discantus und organum und Gattungen wie Motette und Conductus sowie der wohl ebenfalls als Gattung aufgefaßte Hoquetus als Arten des Discantus nebeneinander:

Discantus vero alius pure discantus, alius organum. Quod est duplex, scilicet organum duplex et quod pure organum dicitur. Item alius conductus, alius mothetus et alius est ochetus (ed. S. M. Cserba, *Hieronymus de Moravia O.P., Tract. de musica*, Freiburger Studien zur Musikwiss. II, Regensburg 1935, 192, 28-32).

Ebenso stellt Walter Odington als species discantus nebeneinander die Satzart copula (im Sinne Francos) und die Gattung motetus sowie rondellus (Stimmtauschsatz; → *Rondellus/rondeau, rota* II.(1)), conductus (→ *Conductus* III.) und hoquetus, die als Satzarten bestimmt werden, doch mit Gattungsnamen bezeichnet sind:

Summa de speculatione musicae(um 1316): Habet quidem discantus species plures ... [sc. Rondellus, Conductus, Copula, Motetus, Hoquetus; von letzterem heißt es:] Alia vero discantus species est cum littera vel sine littera, in qua dum unus cantat alter tacet et e contrario, et huiusmodi cantus truncatus dicitur a rei convenientia, qui et Hoquetus dicitur (CSM 14, 139 f.: VI, 11, 6-12).

Wenn der Hoquetus in den früheren Klassifikationen als rhythmische Faktur oder Satzart und in den späteren eher als Gattung erscheint, so nicht weil der Hoquetus von einer rhythmischen Faktur oder Satzart zu einer Gattung „aufgewertet" worden wäre (dazu ist auch das Verhältnis zwischen Satzart und Gattung für die Autoren zu spannungslos), sondern weil die Autoren von einer Klassifikation nach Satzarten zu einer solchen nach Gattungen übergehen. Dieser Wechsel ist durch eine Repertoireverschiebung von der aus verschiedenen Satzarten bestehenden Choralbearbeitung zu den satztechnisch in sich einheitlicheren Gattungen Motette, Conductus und Hoquetussatz bedingt. (Für grundsätzlichere Überlegungen zum Gattungsproblem im 13. Jh. siehe Fr. Reckow, *Das Organum*, in: *Gattungen d. Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift L. Schrade*,1. Folge, Bern u. München 1971.)

(β) Auch NACH DEN SONSTIGEN MUSIKTHEORETISCHEN, LITERARISCHEN UND KOMPOSITORISCHEN ZEUGNISSEN erscheint der Hoquetus sowohl als Satzart wie als Gattung.

Eine Satzart (Art zu diskantieren) ist der Hoquetus z.B. bei Adam de la Halle, der vier Trouvères im Hoquetus singen läßt:

Motette *Entre Adan / Chiès bien séans* / APTATUR (späteres 13. Jh.): Quant il hoquetent, / Plus tost clapetent / Que fretel / Li damoisel / ... Et quant il font le molin / Ensanle tout quatre, / En hoquetant, / Sont si deduisant, / Si gai, si goiant, / Et si riant, / Chil iiij enfant, / Que nule gent tant (CMM 44, 65 ff.).

Ebenso bei Gace de la Buigne, der das Gebell der Jagdhunde auf der Jagd mit den Stimmen eines vielstimmigen Satzes vergleicht und von diesen nicht nur Motetus, Tenor, Contratenor, Triplum und Quadruplum hervorhebt, sondern auch — als eine besondere Art des Stimmenzusatzes — den double hoquet, d.h. zwei hoquetierende Stimmen:

Le roman des deduis (1359-71) ... oïr une tel chace. / Les uns vont chantans le motet, / Les autres font double hoquet. / Les plus grans chantent la teneur, / Les autres la contreteneur. / Ceulx qui ont la plus clere gueule / Chantent le tresble sans demeure, / Et les plus petis le quadouble / En faisant la quinte sur double (ed. A. Blomqvist, Karlshamn 1951, 375: 8080-8088).

Gace spricht dabei stets vom „Machen" des Hoquetus oder vom „Hoquetieren", während motés, trebles und teneurs (aber auch rondeaux) „gesungen" werden. Anscheinend wird der Hoquetus primär als rhythmisches Phänomen aufgefaßt, das in einer heftigen Bewegung zu realisieren ist und an dessen Realisierung eher diese Besonderheit denn das Gesungenwerden hervorgehoben wird. Keinesfalls ist ‚Fai-

re' im Sinne der Poetik (wie etwa im Machaut-Zitat gegen Ende dieses Abschn.) gemeint:

Que chiens doient chanter motés, / Ne qu'il saichent faire hoqués (ibid. 460: 10528 f.);
Il dit qu'il sont musiciens / Et chantent trebles et motés, / Et qu'il font bien doubles hoqués, / Semithons majeurs et mineurs / Et qu'il scevent chanter teneurs (ibid. 415: 9200-9204);
... j'ay dit qu'i scevent chanter / Tresbles, motés et hoqueter, / Semithons majeurs et mineurs, / Et qu'il scevent chanter teneurs (ibid. 461: 10547-10550);
Qu'il ne puissent chanter motés / Et rondeaux et faire hoqués / Plus plaisans, je n'en doubte mie, / Que n'est le chant d'une alleluye (ibid. 463: 10633-10636).

Von hoketare spricht auch Jacobus Leodiensis, von der Einbeziehung von Hoquetus-Stellen in andere Gattungen ebenfalls Jacobus (zit. unten in diesem Abschn.), Boen und ein ital. Anon.:

Jacobus Leodiensis, *Speculum musicae* VII (zw. 1323 u. 1324/25): Nimis lascive discantant, voces superflue multiplicant. Horum aliqui nimis hoketant, nimis voces suas in consonantiis frangunt, scandunt et dividunt, et in locis inopportunis saltant, hurcant, jupant et ad modum canis hawant (CSM 2 VII, 23: IX,9);
Johannes Boen, *Musica* (1357): Quam etiam in extraneis vocum varietatibus iuvenes potius quam antiqui lascivire videntur nunc saturati tertia sextam sitiendo, nunc relicta decima in quintam se precipitando, nunc longarum spreta protractione fracturis minutissimis minutiores applicando, perfectum in imperfectum convertendo, nunc sincopis fastiditi ad singultus properando, quos oketus dicimus, ymmo pluries super dyatonico nauseantes non solum chromatico cantui applaudando ..., sed et novo generi cantus, quod „commaticum" dici potest, inherendo ..., ne dum breviter, ut apparet in sonis, verum in aliis infinitis rebus videtur utique tempus diversitatem maximam influxisse (FSM II, 77 f.: IV, 175 f.);
Anon., *Capitulum de vocibus applicatis* (um 1315/16): Utimur in eisdem mottetis pausis unius temporis et pautiores, quare sic utendo uchettis et pausis videntur mottizando cantare (ed. S. Debenedetti, Studi Medievali II, 1906/07, 79, 40 f.).

Sowohl als Satzart (cantuum genus) mit bestimmter rhythmischer Faktur wie als Gattung neben motelli und organum erscheint der Hoquetus bei Anon. St. Emmeram:

uult actor specierum siue modorum equipollentias per diuersa cantuum genera declarare et precipue per hoquetos in quibus omne genus equipollentie reperitur (ed. Sowa 94, 19-21);
actor iste quicquid utile in prosa cognouit, compilauit metrice ad usum et commodum posterum, specialiter coadiungens modum inveniendi organum et motellos similiter et hoquetos, postea dans doctrinam, qualiter unus modus potest in alium transmutari (ibid. 10, 4-8).

Während Anon. St. Emmeram den Wechsel zwischen hoquetus und normalem discantus favorisiert und den ausschließlichen Gebrauch des Hoquetus in einem Stück als unregelmäßig zu betrachten (und damit die Gattung Hoquetus abzulehnen) scheint, beklagt Jacobus Leodiensis, daß die Moderni die alten Gattungen, darunter die hoketi duplices, contraduplices, triplices und quadruplices (zu diesen unten, II. (2)(b)) nicht mehr pflegen, sondern die betreffenden rhythmischen Fakturen nur noch in ihren Motetten gebrauchen:

Anon. St. Emmeram: talis altrinsecatio fit bis uel ter uel pluries continue pro uoluntate mutua imponentis, aut per discantus appositionem sepius intermissa (98, 2-4);
Et scias quod talem uocum resecationem discantus sepius interrumpit. Sunt tamen nonnulli artis huius periciam ignorantes qui absque secura legis serie cantus et hoquetos conficiunt pro mutua uoluntate regularitatis semita derelicta, quorum sequi uestigia non curamus, immo proponimus specialiter inherentes approbatis rationibus et sententiis magistrorum (100, 7-12);
Jacobus: utuntur novo cantandi modo, antiquum dimittunt; imperfectis nimium utuntur, in semibrevibus, quas minimas vocant, delectantur, a se repellunt cantus antiquos organicos, conductos, motellos, hoketos duplices, contraduplices et triplices, nisi quod aliquos illorum inserunt in motetis vel motellis suis (CSM 2/VII, 24: IX,13);
Moderni nonne quasi solis utuntur motetis et cantilenis nisi quod in motetis suis hoketos interserunt? Sed cantus alios multos dimiserunt quibus in propria forma non utuntur sicut fecerunt Antiqui, ut cantus mensuratos vel non ubique mensuratos ut est organum purum vel duplum de quo forsan pauci sciunt Modernorum, item conductos cantus ita pulchros, in quibus tanta delectatio est, qui sunt ita artificiales et delectabiles, duplices, triplices et quadruplices; item hoketos similiter duplices, contraduplices, triplices et quadruplices (ibid. 89: XLVI, 9 f.).

Wie triftig diese Klage ist, läßt sich heute kaum ermessen. Tatsache ist nicht nur, daß sehr wohl noch mindestens ein Hoquetus entsteht (Machauts Double hoquet *David*, zw. 1349 u. 1363), sondern auch daß in der Dichtung ständig von der Gattung Hoquetus die Rede ist. Überraschenderweise erscheint der Hoquetus hierbei wenn schon nicht als Gattung der gesungenen Liebeslyrik, so doch als eine Art der Hervorbringungen, die sich der höfischen Liebe verdanken — diese Theorie steht nicht nur hinter dem folgenden Estampiezitat und wird in Machauts Poetik expliziert, sondern ist auch im *Roman de Fauvel* vorausgesetzt, der einen davon abweichenden Gattungsgebrauch schildert:

Estampie *Dame bone e saige* (um 1300): Adonc chanterai / Ai! ai! / Et si troverai / Chansonettes, hokés et notes nouvelles / Et si dancerai (ed. W. O. Streng-Renkonen, *Les estampies frç.*, 13: VI, 44-48);
Gervais du Bus, *Le Roman de Fauvel* (um 1316): Et tout entour y avoit paintez / Chançons, lois et balades maintez, / Hoqués, motés et chançonnetes, / Qui n'estoient pas d'amouretes, / Mès de fraudez bien esprouveez, / Que mestre Barat ot diteez, / La furent eu palaiz signeez, / Bien escriptez et bien noteez / Par bemoz et fausses musiques (ed. A. Långfors, Paris 1914-19, 53: II, 1345-1353);

Guillaume de Machaut, *Prologue* (um 1350): ... faire dis et chansonnettes / Pleinnes d'onneur et d'amourettes, / Doubles hoquès et plaisans lais, / Motès, rondiaus et virelais / Qu'on claimme chansons baladées, / Complaintes, balades entées, / A l'onneur et a la loange / De toutes dames sans losange (ed. E. Hoepffner, *Oeuvres de Guillaume de Machaut* I, Paris 1908, 6: V, 11-18).

Auch die folgende Stelle bei Jehannot de l'Escurel bezeugt den Hoquetus in dieser Sphäre. Auffälligerweise wird er hier von einem Einzelnen gesungen, während er sonst ausdrücklich als mehrstimmige Gattung gilt, so bei Gace de la Buigne:

Jehannot: En chantant .i. nouviau hoquet, / M'alai jouer (CMM 30, 28);
Gace: Et est verité que motés, / Balades ne doubles hoqués / Ne sont rien, bien en sui recors, / Que de chans de divers accors, / Mesurés par proporcions / Pour faire plus gracieux sons, / De pluseurs chantés par mestrie / De doulce et plaisant melodie (ed. A. Blomqvist 463: 10603-10610).

(b) Eng mit der Alternative rhythmische Faktur oder Gattung ist die Alternative TEXTIERT ODER TEXTLOS verknüpft. Anon. St. Emmeram und Odington sprechen ausdrücklich beide Möglichkeiten an:

Anon. St. Emmeram: Si supra tenorem sit talis resecatio ordinata, hec erit sine littera, nisi aliquando conueniat in motellis, sicut patet in *Poure secors* uel consimilibus (97,31 — 98,2);
Odington, zit. oben, II. (1)(a)(α) letztes Zitat.

Doch scheinen zumindest für Anon. St. Emmeram (zit. soeben) und die *Discantus positio vulgaris* (zit. unten II. (2)(a)) selbständige Hoquetussätze in der Regel textlos, wohingegen Odington sie auch in textierter Form kennt (zit. unten, II. (3)(a)). Hoquetus-Passagen in anderen Gattungen (Motetten, Madrigalen, Meßsätzen) sind in der Regel textiert — beziehen sie doch nicht zuletzt aus dem Text ihren Sinn (vgl. hierzu D. Harbinson 1969 und bes. O. Wessely 1975). Der Autor des *Quartum principale* ([1351] 8./9. Jahrzehnt 14. Jh.) freilich warnt in seiner Bearbeitung von Francos Hoquetus-Kapitel vor einer Zerschneidung von Wörtern:

Et super omnia cavendum est ne per truncationes fiat decisio alicujus dictionis in cantilenis (CS IV, 296 b, vgl. CS III, 363 a).

Im Conductus sind Hoquetuspassagen allerdings auf die sine-littera-Partien beschränkt, wie es auch in vielen Motetten seit dem späten 13. Jh. vorausgehend oder nachfolgend textlose Hoquetuspartien gibt (zu diesen P. Aubry 1905 und W. E. Dalglish 1969 mit der dort genannten Lit.).

(2) Der Begriff des Hoquetus ist auch hinsichtlich seiner STIMMLICHEN ZUSAMMENSETZUNG zu differenzieren.

(a) So gibt es den Hoquetus MIT ODER OHNE TENOR. Der Hoquetus ist (vgl. oben, I. (2)) eine Bearbeitungstechnik und benötigt daher eine Vorlage. Im hoquetus sine tenore handelt es sich um eine (1st.) Melodie, deren Töne abwechselnd von zwei oder mehr Stimmen vorgetragen werden. So spricht Anon. St. Emmeram von „aliquibus conductis sine tenore proprio hoquetatis" (ed. H. Sowa 1930, 99, 19 ff.), wobei ‚sine tenore proprio' nicht attributiv zu ‚conductis' steht (und auf die Cantus-firmus-Losigkeit des Conductus anspielt), sondern adverbial zu ‚hoquetatis' (und besagt, daß keiner der hoquetierenden Stimmen der Charakter eines Tenors zukommt); überdies geht der Verweis „ut in *Ave Maria* hoquetato" auf ein kurz zuvor gegebenes Beispiel mit dem Text *Amen*, das den Hoquetus sine tenore exemplifizieren soll (ibid. 99,2; zur Vorlage, die hier „hoquetiert" ist, siehe W. E. Dalglish 1978, 13-15). Unter der Bezeichnung „simplex hoquetus" beschreibt Odington diese Art:

Summa de speculatione musicae (um 1316): Verum est alia species hoquetorum quae tantum duplex est quos simplices vocant quae fiunt super cantus notos decoros, ut dum unus unum accipit, alius tacet, alternatim succedentes et punctos frangentes, sic: [Beispiel]. Alio modo sic patet hic: [Beispiel] (CSM 14, 145: VI/17, 20-23).

Und wahrscheinlich ist sie auch mit den „oketi vulgares" Francos gemeint:

Ars cantus mensurabilis (um 1280): Et notandum quod ex truncationibus dictis cantantur oketi vulgares ex obmissione longarum et brevium et etiam prolatione (CSM 18, 79: XIII,7).

Mehrere Verbote im frühen 14. Jh. deuten darauf hin, wie üblich der simplex hoquetus als Vortragsweise selbst des Chorals ist (während ihn ein späterer Kommentator eines dieser Verbote [Quevedo] überhaupt nicht mehr kennt und den Ablativ hoquetis auf ein Femininum hoqueta zurückführt, das er als Verballhornung von ‚octava [particula temporis]' aufzufassen scheint):

Zisterzienserstatut 1320, Art. IX: Item, ridiculosas novitates superinductas in officio divino nolens sustinere de cetero, Capitulum generale ordinat et diffinit quod antiqua forma cantandi a beato patre nostro Bernardo tradita, sincopationibus notarum et etiam hoquetis interdictis in cantu nostro simpliciter quia talia magis dissolutionem quam devotionem sapiant, firmiter teneatur (ed. J.-M. Canivez, *Statuta capitulorum generalium ordinis cisterciensis*, Löwen 1933-41, III, 349, zit. nach W. E. Dalglish 1978, 9 f.);

Papst Johannes XXII, Extravagante *Docta sanctorum* (1324): nonnulli novellae scholae discipuli, dum temporibus mensurandis invigilant, novis notis intendunt fingere, suas quam antiquas cantare malunt, in semibreves et minimas ecclesiastica cantantur, notulis percutiuntur. Nam melodias hoquetis intersecant, discantibus lubricant, triplis et motetis vulgaribus nonnunquam inculcant (ed. Friesberg, *Corpus juris canonici* II, Lpz. 1881, 1256 f.);
Bartolomé de Quevedo, Kommentar zur Extravagante *Docta sanctorum* Johannes' XXII (zw. 1562 u. 1569): *Nam melodias hoquetis intersecant.* hoc est figuris longe diminutioribus. Hoquetae enim sunt apud exteros, quae a nostris semiminimae dici solent. Et ne ignotum per ignotius exponamus: Hoqueta siue semiminima est quaedam figura seu elementum in cantu mensurabili, quae mediam efficit minimam, id est octauam particulam continens (ed. K. W. Gümpel, *Der Toledaner Kapellmeister Bartolomé de Quevedo u. sein Kommentar zu d. Extravagante „Docta sanctorum" Johannes' XXII.*, in: Span. Forschungen d. Görresges., 1. Reihe: Gesammelte Aufsätze zur Kulturgesch. Spaniens XXI, 1963, 298 f.).

Und wenn Jacobus Leodiensis die Hoquetuspartien von *A l'entrade de l'avrillo* mit <Hae oketo> (wie zweifellos statt des überlieferten „he Odelo" zu lesen ist [W. E. Dalglish 1969, 353]), d.h. „dasselbe im Hoquetus", überschreibt (*Speculum musicae* VII, zw. 1323 u. 1324/25, CSM 3/VII, 70 f.), spricht er den Hoquetus als die Variationstechnik an, die er hier in der Tat ist: es handelt sich um eine auf zwei Stimmen verteilte Wiedergabe der Melodie von *A l'entrade de l'avrillo* (wohl nicht des 2st. Satzes, wie Dalglish meint).
Im Hoquetus cum tenore fungiert ein cantus firmus als Tenor und ist es die oder eine Gegenstimme, die in Gestalt eines Hoquetus dargeboten wird:

Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): Item sciendum quod quaelibet truncatio fundari debet supra cantum prius factum, licet sit vulgaris et latinum (CSM 18, 79: XIII,9);
Walter Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1316): De hoquetis. — Ista truncatio fit super excogitatum tenorem uel super certum ut semper vnus taceat dum alius cantat / vel si triplex sit: duo cantent / et tertius taceat (CSM 14, 144: VI/17, 1 f.);
vgl. Anon. I CS III = *Quartum principale* ([1351] 8./9. Jahrzehnt 14. Jh.): Item sciendum est quod quelibet truncatio fundari debet super excogitatum tenorem vel supra cantum certum, sive sit vulgare sive latinum, ut semper unus cantet dum alius tacet; aut si triplex fuerit, due cantent dum alius tacet (CS III, 363 a, vgl. CS IV, 296 b);
Anon., *Discantus positio vulgaris* (zw. 1280 u. 1289): Item ochetus est super tenorem uniuscujusque modi mothetorum absque prosa diversus et consonus cantus (ed. S. M. Cserba, *Hieronymus de Moravia O.P., Tract. de musica*, Freiburger Studien zur Musikwiss. II, Regensburg 1935, 194, 20f.).

Als Vorlage können vorhandene Sätze dienen; so hat Dalglish den Hoquetus *Manere* brevis modi bei Anon. St. Emmeram überzeugend auf die Motette [80] *Maniere esgarder / MANERE* zurückgeführt, und der Hoquetus *portare* bei dems. scheint auf die Motette [295] *Par un matinet l'autrier* / [296] *Lés un bosquet Vi Robechon / PORTARE* zurückzugehen.
Bei Grocheos Beschreibung des Hoquetus ex duobus muß offenbleiben (und ist möglicherweise bewußt offengehalten), ob sie sich auf den Hoquetus sine oder cum tenore bezieht (die letztere Auffassung wird außer von der Präposition supra von der weiter unten zit. Fortsetzung der Beschreibung nahegelegt):

Volens autem hoquetum ex duobus — puta primo et secundo — componere, debet cantum vel cantilenam supra quam fit hoquetus partiri et unicuique partem distribuere. Et potest aliquantulum rectus cantus exire cum decenti additione, nisi quod eius mensuram observet. Sic enim unus iacet super alium ad modum tegularum et cooperture domus et sic continua abscisio fit (ed. E. Rohloff 148: 201 f.).

(b) Je nach der Zahl oder dem gegenseitigen Verhältnis der hoquetierenden Stimmen wird der Hoquetus „DOPPELT", „DREIFACH", „VIERFACH" ODER „CONTRADUPLEX" genannt.
Wofür Odington die Bezeichnung simplex hoketus überliefert, wird sonst (auch von Odington selbst) duplex hoquetus/double hoquet o.ä. genannt, so von Jacobus Leodiensis, der so *A l'entrade de l'avrillo* überschreibt. Die Bezeichnung Double hoquet wird aber auch für den Hoquetus cum tenore gebraucht, so für Guillaume de Machauts Double hoquet *David* (zw. 1349 u. 1363). Während Lambertus nur ein Hoquetieren von zwei Stimmen beschreibt, zu denen zur Auffüllung des Klanges eine dritte Stimme (wohl der Tenor) treten kann, spricht Grocheo, der auch andere Möglichkeiten lehrt (siehe unten), von mindestens zwei Stimmen:

Lambertus: a duobus cantatur vel saltim a tribus propter consonantiam perficiendam. Sed a duobus tantummodo fit truncatio (CS I, 281 b);
Johannes de Grocheo: Hoquetus est cantus abscisus, ex duobus vel pluribus compositus. Dico autem „ex pluribus compositus", quia licet abscisio vel truncatio sit sufficiens inter duos, possunt tamen esse plures, ut cum truncatione consonantia sit perfecta (ed. Rohloff 144 ff.: 187).

W. Odington läßt nicht nur beliebig viele Zusatzstimmen zu, sondern beschreibt auch das Hoquetieren von drei Stimmen:

Summa de speculatione musicae (um 1316): ut semper vnus taceat dum alius cantat / vel si triplex sit: duo cantent et tertius taceat (CSM 14, 144: VI/17, 1 f.; vgl. Anon. I CS III = *Quartum principale*, zit. oben, II. (2)(a));
Sed et omnes prius positas species discantus licet si placuerit quadruplices componere vel quantaslibet et eodem [modo] in quadruplices <o>perandum sicut in triplicibus (CSM 14, 145: VI/17, 19).

Dementsprechend unterscheidet Jacobus Leodiensis hoketi duplices, triplices und sogar quadruplices. Darüberhinaus spricht er von hoketi contraduplices. Ein solcher dürfte, wie P. Jeffery 1984 einleuchtend vermutet, jenes kürzlich entdeckte 4st. *In seculum* (Hs. Salzburg, Universitätsbibl. M II 345, Innenseite des Rückdeckels) sein, dessen Stimmen sich (auch in der Aufzeichnung; vgl. Abb. bei Jeffery, 6) so paaren, daß tatsächlich ein „duplex contra duplicem"-Hoquetus entsteht (ähnlich wie ‚contrapunctus' ein Bezeichnungsfragment von ‚punctus contra punctum' [→ *Contrapunctus* I. (2)], wäre ‚contraduplex' ein solches von ‚duplex contra duplicem'); und zwar tauschen die beiden Stimmpaare (die jeweils partiturartig in einer Kolumne aufgezeichnet sind) Takt für Takt ihren Rhythmus aus, was erst für die Paenultima im viertletzten Takt aufgegeben wird:

links oben
links unten
rechts oben
rechts unten (C.f.)

Da in diesem 4st. *In seculum* auch der Tenor am Hoquetieren beteiligt ist, scheint dieser Satz auch jenem Fall bei Grocheo zu entsprechen, daß zusätzlich zum Hoquetieren zweier Stimmen ein „Duplum" mit dem Tenor hoquetiert (allerdings spricht Grocheo von minuta abscisio und läßt das Duplum als letzte Stimme hinzutreten):

Partes autem istorum [sc. motetorum, organorum et hoquetorum] plures sunt, puta tenor, motetus, triplum, quadruplum, et in hoquetis primus, secundus et, ultimo eorum, duplum ... Motetus vero est cantus ille qui supra tenorem immediate ordinatur ... Et in hoquetis ab aliquibus dicitur magistrans, ut in hoqueto qui dicitur *Ego mundus* ... Primus vero in hoquetis est, qui primo truncare incipit, sed secundus, qui secundo post primum truncat. Duplum vero est, qui <cum tenore> minutam facit abscisionem et cum eo aliquoties in diapente consonat et aliquando in diapason proportione, ad quod multum iuvat bona discretio decantantis (ed. E. Rohloff 146: 189-194; ist mit dem Beispiel eine [nicht überlieferte] Hoquetus-Fassung des in Hs. Evreux 2, f. 3 überlieferten 1st. Conductus *Ego mundi timens naufragium* [Text in *Analecta hymnica* XXI, 132 f.] gemeint?).

Anders als bei Anon. St. Emmeram, der den Hoquetus anscheinend lieber mit dem normalen Discantus wechseln lassen will (vgl. oben, II.(1) (a) (β)) und daher auch die üblichen Stimmbezeichnungen Tenor, Duplum, Triplum und Quadruplum beibehält (zit. unten, II.(3) (c)), haben bei Grocheo die Stimmen im Hoquetus entsprechend ihrer besonderen Funktion auch besondere Bezeichnungen, nämlich primus, secundus und duplum (erste beiden wendet auch Jacobus Leodiensis auf die Stimmen von *A l'entrade de l'avrillo* an). Dem Motetus der anderen Gattungen entspricht im Hoquetus der „magistrans" (den Grocheo in dem noch nicht wieder aufgefundenen Hoquetus *Ego mundus [mundi?]* nachweist); er gehört möglicherweise nicht zu den hoquetierenden Stimmen (zit. oben). Demgegenüber heißen die Stimmen von Machauts Double hoquet *David* „Tenor", „Hoquetus" und „Triplum", wobei die Stimmbezeichnung Hoquetus analog zur Stimmbezeichnung Motetus gebildet ist.

(c) Je nachdem ob beide Stimmen hoquetieren oder nur eine, ist nach Anon. St. Emmeram (1279) der Hoquetus „VOLLKOMMEN" ODER „UNVOLLKOMMEN" (perfectus oder imperfectus):

Si talis igitur hoquetatio sit reperta, est perfecta quo est de se, aut etiam imperfecta. Si sit perfecta, tunc talis hoquetatio fit per altrinsecationem resecationum ab uno cantu in alterum continue mutuatam ... Si sit imperfecta, tunc ex sola parte resecatio fit reperta, sicut patet in hoc exemplo [*Manere*] (ed. Sowa 100, 1-6).

Diese Unterscheidung läßt sich auch auf den Hoquetus des 14. Jh. anwenden. Nicht nur hoquetiert z.B. in Machauts Double hoquet *David* (zw. 1349 u. 1363) jeweils nur eine der beiden Oberstimmen; sondern es ist auch in der Musiklehre von der Möglichkeit die Rede, daß nur einer hoquetiert: einem anon. Traktat in der Hs. Brüssel, Bibl. Royale 10162/66 (15. Jh., Text 14. Jh.?) zufolge finden „hoketationes / sincopationes / truncationes et notarum interruptiones facte in mensure equiualentia" in „dyaphonia" ebenso statt wie in „polyphonia", wo „hic hoketat, hic vero quasi fila trahat / alter quoque sincopat" (→ *Polyphon, polyodisch*, Sp. 3a/b).

(3) Der Begriff Hoquetus ist auch hinsichtlich der RHYTHMIK zu differenzieren.

(a) Nach Anon. St. Emmeram (1279) entsteht der Hoquetus DURCH BESCHNEIDUNG ODER OHNE BESCHNEIDUNG REGULÄR-MODALER WERTE (per resecationem vocum oder absque resecatione), wohingegen für Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280), für die nicht mehr die regulär-modalen Notenwerte, sondern perfectio und tempus die rhythmischen Grundeinheiten darstellen, ein Hoquetus zwar die herkömmlichen modi einhalten kann (wie dies bei Odington geschieht; siehe unten), aber immer eine resecatio von rhythmischen Grundeinheiten darstellt (zit. unten, II. (3) (b)). Und wie für Anon. St. Emmeram der Hoquetus (wohl insbes. der „regelmäßige" [siehe unten, II. (3) (c)]) das esse der modi zum bene esse steigert (siehe oben, II.(1) (a) (α)), so

geschieht dies durch die Wahrung der regulär-modalen Notenwerte mit dem esse des Hoquetus (vgl. oben, II.):

Scias igitur quod illa hoquetatio fit aut per resecationem uocum aut sine resecatione (ed. Sowa 97, 20 f.);
Quoniam in predictis recitauit actor resecationum uocum noticiam in hoquetis ad hoc ut per eam modorum equipollentie plenius habeantur quia ibi precipue et specialiter exprimuntur, ideoque ad noticiam hoquetorum per resecationem uocum nullatenus traditorum, immo secundum uoces proprias sui modi uult actor facere mentionem. Et nota quod partes preambule sunt quasi de esse huius capituli, eo quod per eas modorum equipollentie et resecationes et alternationes simplicium figurarum generaliter declarantur. He siquidem partes hic quasi de bene esse immo doctrine gratia reponuntur et etiam, ne quis opinari presumeret quod omnes uoces hoquetate per resecationem mutue ponerentur, quare uocum perfectarum et per suos modos proprie positarum absque resecatione aliqua noticiam manifestat. Et hoc precipue et expresse per terciam speciem hoquetatam, dicens quod in ea et in aliis speciebus perfectis sit longarum et breuium hoquetatio pro uoluntate mutue ordinata, sicut patet hic et in similibus [Beispiel *Pro patribus* im 3. modus] (102, 7-23).

Hoketi in allen modi und ohne Beschneidung der regulär-modalen Notenwerte lehrt und exemplifiziert auch W. Odington, der die modi nach Garlandia zählt, doch den 6. (wie seit Franco üblich) schon aus breves und semibreves bestehen läßt. Die von Odington referierte Meinung, daß alle Hoqueti im 3. Modus seien, ist wohl kaum mit Anon. St. Emmeram in Zusammenhang zu bringen, der den hoquetus absque resecatione vocum allein im 3. modus exemplifiziert; denn dieser spricht ausdrücklich von der Möglichkeit, diese Art von hoquetus auch in den anderen modi zu realisieren (zit. soeben); vielmehr dürfte zu der in Rede stehenden Meinung der Umstand geführt haben, daß die traditionellen Hoqueti in modo longo am ehesten dem 3. oder 4. modus zugeordnet werden können, wie dies mit dem *In seculum* longum bei Odington geschieht:

Summa de speculatione musicae (um 1316): Et fit in omnibus modis etsi quidam dicant / omnes <hoketos> esse in tercio modo. In primo modo vt hic patet [Beispiel] In secundo modo vt hic patet [Beispiel] In iii⁰ vt hic [Beispiel] Et ij⁰ similis est iiij⁰ vt hic [*Vivere in te me fac Domine / Vivere vere et Dominum quere / IN SECULUM* (= *In seculum* longum)]. Ac in quinto modo fit sic [Beispiel]. In sexto modo vere fit sic [Beispiel] (CSM 14, 144 f.: VI/17, 3-14, revidiert nach Hs.; zur Reihenfolge der Sätze vgl. H. E. Sanders 1974, 252, Anm. 17);
vgl. Anon. I CS III = *Quartum principale* ([1351] 8./9. Jahrzehnt 14. Jh.): Et fit truncatio sive pausatio in omnibus modis, ut superius dictum est (CS IV, 296 b vgl. CS III, 363 a; der Verweis geht auf die Lehre von den spezifischen Pausen der sechs modi [CS IV, 273 a/b = CS III, 350 bf.] und läßt so erkennen, daß diese Übernahme den Sinn des Originals beibehält).

(b) Wie Anon. St. Emmeram lehrt und eine reichlich dokumentierte Praxis bestätigt, verläuft der Hoquetus IN MODO LONGO ODER BREVI und kann der eine in den anderen transmutiert werden. Longi modi sind der 3., 4. und 5., breves modi der 1., 2. und 6. modus; und ineinander transmutieren lassen sich (wie Anon. St. Emmeram für die Motetten ausführt) modi von gleicher Notenzahl, also der 3. und 4. in den 6. und umgekehrt und der 5. in den 1. oder 2. und umgekehrt:

... de hoquetis in breui modo positis, similiter et in longo ... (ed. Sowa 104, 22 f.);
Breuis [modus] uero qui a longo ducit originem et importat, difficilior est quoad artem, nam cantantes ipsum componere nescientes nonnunquam impedit et perturbat. Ad hoc autem ut ipsius noticia siue cognitio breuiter habeatur, nota utrum tenor in longo modo sit tercie speciei siue quarte, sepissime tamen quinte. Nam si sit tercie siue quarte, et hoc regulariter iuxta artem, in sextam speciem simpliciter conuertetur nihil aliud addito nihilque aliud transmutato ... Sciendum tamen est quod omnes uoces in talibus per equipollentiam distribute siue per conuenientiam aliquam a regularitate modi propria deuiantes sunt in semibreues conuertende ... (ed. Sowa 104, 6-18);
von einer Transmutation des 3. und 4. Modus spricht auch Robertus de Handlo (1326): Tertius et quartus modus transmutari debent, si more lascivo per vocem exprimentur (CS I, 402 a).

Beispiele für solche Transmutationen bilden das *In seculum* longum und breve und das *In seculum d'Amiens* longum und breve (u.a. in der Hs. Bamberg, Staatsbibl. Lit. 115 [olim Ed. IV.6.], CMM 75, 137 f., 139 ff.). Auch Anon. 4 CS I (spätes 13. Jh.) exemplifiziert das Transmutationsverfahren am Hoquetus *In seculum*, den er einem Spanier zuschreibt, und legt die Vermutung nahe, daß erst durch solche Transmutationen hoquetierende semibreves und die sembrevis-Pause aufgekommen sind:

Exemplum pausationis semibrevis patet eis, qui sciunt reducere vel facere mutando de uno modo alium ut illi qui dicunt secundum modum de quinto et reducunt superiorem vel superiores ad eundem modum secundum, ut quidam Parisienses fecerunt et adhuc faciunt de *In saeculum* le hoket Gallice, quod quidam Hyspanus fecerat etc. Et talis pausatio supradicta semis pausatio dicitur (BzAfMw IV, 61, 7-13).

Ähnlich ist wohl auch die ein wenig dunkle Begründung des Anon. St. Emmeram dafür zu verstehen, daß er seine Hoquetuslehre mit den hoquetierenden semibreves beginnt:

... et primo de semibreuibus hoquetatis quam de longis seu breuibus facientes mentionem, eo quod sunt causa quare de hoquetis hic facimus mentionem, quare nonquam in diuersis cantibus per uarias equipollentias disponuntur nisi fuerit in hoquetis (ed. Sowa 98, 18-22).

Nach dem Übergang von der modalrhythmischen Konzeption der Rhythmik zur Gliederung des Rhythmus in perfectiones und tempora verläuft der

Hoquetus nicht mehr in modo longo oder brevi, sondern auf einer beliebigen Stufe des Notensystems. Während Lambertus noch ganz auf der Ebene der perfectio verharrt (zit. oben, I. (2), 2. Lambertus-Zitat), lehrt Franco nacheinander das Hoquetieren von Teilwerten der longa und dann der brevis:

Ars cantus mensurabilis: truncatio tot modis potest fieri quot longam, brevem vel semibrevem contingit partiri. Longa partibilis est multipliciter; primo in longam et brevem, et brevem et longam; et ex hoc fit truncatio vel oketus (quod idem est), ita quod in uno brevis obmittatur, in alio vero longa, ut hic patet [Beispiel: *In seculum* longum]. Sic etiam potest dividi in tres breves vel duas, et in plures semibreves. Et ex his omnibus cantatur truncatio per voces rectas et obmissas, ita quod quando unus pausat, alius non pausat, vel e converso. Brevis vero partibilis est in tres semibreves vel duas; et ex hoc cantatur oketus unam semibrevem obmittando in uno et aliam in alio proferendo, ut hic patet [Beispiel: ein *In seculum* breve?] (CSM 18, 77 f.: XIII, 3-6).

Jacobus de Navernia bei Robertus de Handlo lehrt den Hoquetus sogar auf drei Ebenen und fügt den zwei bisherigen Arten den Hoquetus von semibrevis-Teilen hinzu:

Et tribus diversificantur Hoketi. — A. Primo modo: per brevem et pausam unius vel duarum sibi adjunctam vel e converso. — B. Secundo modo: per semibrevem minorem et pausam duarum partium unius [temporis] etiam sibi adjunctam vel e converso. — C. Tertio modo: per [minimam et?] pausam tertie partis unius [semibrevis?] semibrevibus minoribus attributam. — Quorum trium modorum is ultimus difficilis est (CS I, 400 b).

Allerdings formuliert Johannes de Garlandia bei dems. Robertus de Handlo eine Einschränkung für den Hoquetus der semibrevis-Teile, die ihn auszuschließen scheint:

Super minimas et minoratas nusquam currit Hoketus, quia de sua natura pausas non habebunt in Hoketo; tantum in Hoketo contineri possunt (CS I, 401 a).

Überhaupt wird der Hoquetus trotz seines sehr schnellen Tempos noch lange lieber in großen Werten notiert. Das schnelle, Cholerikern und jungen Menschen behagende Tempo des Hoquetus bezeugt Johannes de Grocheo allgemein; Robertus de Handlo und Jacobus Leodiensis berechnen es; und zwar beläuft sich nach dem ersteren der Wert der brevis im Hoquetus auf höchstens drei semibreves, wohingegen für Jacobus die perfekte longa des Hoquetus dem gewöhnlichen tempus entspricht, was er im Hoketus *A l'entrade de l'avrillo* exemplifiziert:

Johannes de Grocheo: Cantus autem iste [sc. hoquetus] cholericis et iuvenibus appetibilis est propter sui mobilitatem et velocitatem. Simile enim sibi simile quaerit et in suo simile delectatur (ed. Rohloff 146: 188);
Robertus de Handlo: (Franco:) Si autem quatuor semibreves inter duas longas vel breves inveniantur, tunc semper due et due pro recta brevi computantur ... —(Handlo:) Regula Franconis precedens ... locum habet, quando valor brevis non currit nisi ad proportionem trium semibrevium, que siquidem vera est in Hoketis et in quampluribus Motetis (CS I, 387 b);
Jacobus Leodiensis: cum dicerent Antiqui brevem perfectam in tres semibreves et non in plures esse divisibilem, referebant se ad illud quod communius fiebat et regularius, in motetis specialiter ... Dixi „in motetis", quia si de hoketis loquimur duplicibus et contraduplicibus et aliis quibusdam mensuratis cantibus, brevis perfecta ita citam secundum Antiquos habet mensuram, ut non bene vel leviter pro ea tres semibreves dici possunt. Unde quantum ad longas et breves per quas tales cantus notabantur, non iam locum habere videtur cita mensuratio, sed citissima, ut non plus teneatur ibi brevis perfecta quam nunc semibrevis minima (CSM 3/VII, 36: XVII, 4 f.);
Antiqui cita mensuratione brevium in motetis communiter vel citissima in hoketis duplicibus usi [sunt] (ibid.: 7);
Adhuc potest hic dici quod cum Antiqui illam temporis morulam quae per maiorem importatur semibrevem proferre volebant ill<am>que per minorem, in cita mensura pro maiore semibrevi longam ponebant imperfectam, pro minore brevem, pro utraque longam perfectam, ut in sequenti patet hoketo duplici [Beispiel *A l'entrade de l'avrillo*, Übertragung bei H. Husmann 1954]. Primus processus tacti cantus, ille scilicet qui est super litteram *A l'entrade etc.*, repraesentare videtur cantum ex duabus semibrevibus inaequalibus confectum quarum minor maiorem praecedit; secundus illum qui e converso in littera secunda *Plaignant*. Cum autem in posito cantu quattuor sint notarum species, scilicet longa perfecta, longa imperfecta, brevis recta et semibrevis, si quis ipsum notare velit secundum modernum notandi modum, pro longa perfecta semibrevem ponat quam vocant parvam, pro longa imperfecta semibrevem quam dicunt minorem, pro brevi recta semibrevem minimam, pro semibrevi ipsi posita semiminimam. Tactae enim notulae quantum ad rem, quicquid sit de nominibus, consimilis videntur valoris et mensurae (ibid. 68 f.: XXXIIII, 20-24).

Übrigens ist auch Machauts Double hoquet *David* in großen Werten (Longa, Brevis und Semibrevis) notiert (siehe Abb. MGG X, Tafel 50, sowie bei G. G. Allaire 1980). Die Lehre bemüht sich dennoch auch um die hoquetierenden semibreves, deren Rolle in der Praxis offenbar groß ist, und verdeutlicht ihre Notation:

Robertus de Handlo: Ab hoc siquidem modo [dem ex omnibus brevibus et semibrevibus] proveniunt Hoketi omnes, Rondelli, Ballade, Coree, Cantifractus, Estampete, Floriture et universe note brevium et semibrevium que sub celo sunt (CS I, 402 b);
Walter Odington: Accidit autem dubitatio in hoquetis istius modi [sc. ex omnibus brevibus et semibrevibus] cum breuis diuiditur in tres semibreues eo quod pausa semibreuis fit simul diuisioni et diuisiones ponere necesse est. Sed in talibus volo esse communem et signum divisionis circulum paruum sit supra minutis sic: [Beispiel] (CSM 14, 145: VI/17, 15-18);
vgl. Jacobus de Navernia bei Robertus de Handlo: <Certius> quando siquidem Hoketus currit super tres semi-

breves minores cum pausis tertie partis unius [temporis?], <rotundum> post se et post earum pausas habebit, ut pausarum et semibrevium fallacia deleatur (CS I, 401 a).

(3) Nach Anon. St. Emmeram (1279) sind die hoquetierenden Noten REGELMÄSSIG ODER UNREGELMÄSSIG ANGEORDNET. Im ersteren Fall erklingt von zwei hoquetierenden Noten die erste im Triplum und die zweite im Duplum, im letzteren Fall nicht. Beispiele für fast durchweg „regelmäßige" Anordnung der hoquetierenden Noten sind die Hoquetus *In seculum* longum und breve und *In seculum d'Amiens* longum und breve der Hs. Bamberg (u.a.; CMM 75, 137 f., 139 ff.). An den beiden Versionen des ersteren Hoquetus exemplifiziert auch Anon. St. Emmeram die regelmäßige Anordnung. Seine Darstellung ist allerdings dadurch verunklart, daß er erstens vom schwierigeren brevis modus ausgeht und zweitens dort nur die hoquetierenden semibreves bespricht, nicht auch die hoquetierenden breves, deren Entsprechung im modus longus ja durchaus mit für die regelmäßige Anordnung einsteht. Neben regulariter ordinare sagt der Autor auch artificialiter ordinare, was damit zusammenzusehen ist, daß diese Anordnung für Gebilde mit Tenor (in der Art einer Motette) typisch ist, wohingegen die unregelmäßige Anordnung vor allem (wenn auch nicht ausschließlich) im Hoquetus ohne Tenor (der aus dem Stegreif ausgeführt werden kann) vorkommt — sie wird exemplifiziert durch ein *Amen* aus einem tenorlosen *Ave Maria* sowie durch zwei Hoquetus mit Tenor:

Nota igitur quod semibreues inequales per pausulas in diuersis cantibus positas hoquetando debent sic artificialiter ordinari scilicet quod minor semibreuis et sua pausula sint in triplo, maior autem et sua pausula in duplo id est secundo cantu, tenore tamen in talibus existente. In quadruplo siquidem hec omnia confuse posita reperimus, et hoc est quia quadruplum cuilibet cantuum nititur adulari ... Exemplum qualiter huius semibreues in breui modo debent artificialiter hoquetari patet hic: [Beispiel: *In seculum* breve] ... Exemplum earundem irregulariter positarum sine tenore sepius et confuse patet in hoc exemplo de *Ave Maria*: [Beispiel *Amen*] ... Exemplum qualiter huius semibreue supra tenorem primi modi regulariter hoquetatur patet hic: [Beispiel *Manere*] ... Hic uult actor ostendere qualiter huius semibreues per cantus uarios et precipue per hoquetos posite sunt confuse, sicut patet in triplo de *Manere* breuis modi [= weiterer Ausschnitt aus dems., zit. S. 100], et in aliquibus conductis sine tenore proprio hoquetatis ut in *Ave Maria* hoquetato [= *Amen*] ... Facta superius mentione de semibreuibus hoquetatis quomodo et qualiter habeant ordinari, et hoc in breui modo utputa in primo et secundo, hic uult actor longi modi seriem declarare, dicens quod eadem series et ordinatio que data est de semibreuibus hoquetatis est etiam facienda de minore breui et minore longa in longo modo ad inuicem hoquetatis, id est quod minor breuis sit in triplo et minor longa sit in duplo ... Exemplum quomodo et qualiter huius longe et breues in longo modo debeant regulariter ordinari uel hoquetari patet hic: [Beispiel *In seculum* longum] ... Hic dat actor doctrinam quod non semper supradicte uoces tam longe quam breues et semibreues regulariter ordinantur. Exemplum qualiter a regula deuiant antedicta patet hic: [Beispiel *Portare*] (ed. Sowa 98,22 — 101,14; zu *Manere* und *Portare* siehe oben, II. (2)(a)).

Zur „regelmäßigen" Anordnung der hoquetierenden Noten bei Anon. St. Emmeram gehören wohl auch die Stimmbezeichnungen Primus und Secundus bei Johannes de Grocheo (zit. oben, II. (2)(b)).

Lit.: CH. E. DE COUSSEMAKER, Histoire de l'harmonie au moyen âge, Paris 1852, 61 f.; DERS., L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles, Paris 1865, 83 f.; P. AUBRY, Cent motets du XIIIe siècle, publ. d'après le ms. Ed. IV.6 de Bamberg, Paris 1905, III, 147-159; H. G. FARMER, Clues for the Arabian Influence of European Mus. Theory, Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland 1925, 75; M. SCHNEIDER, Der Hochetus, ZfMw XI, 1929; DERS., Gesch. d. Mehrstimmigkeit II, Bln 1935, 60; H. SOWA, Ein anon. glossierter Mensuraltraktat 1279, Königsberger Studien zur Musikwiss. IX, Kassel 1930; DERS., Zur Weiterentwicklung d. modalen Rhythmik, ZfMw XV, 1932/33; O. URSPRUNG, Um d. Frage nach d. arabischen bzw. maurischen Einfluß auf d. abendländische Musik d. Mittelalters, ZfMw XVI, 1924, 137; G. REESE, Music in the Middle Ages, New York 1940, 321; W. G. WAITE, Discantus, Copula, Organum, JAMS V, 1952; DERS., The Rhythm of Twelfth-Cent.-Polyphony. Its Theory and Practice, Yale Studies in the History of Music II, New Haven 1954, 116 f.; H. BESSELER, Art. Ars antiqua, MGG I, 1949-51, 693 f.; A. HUGHES, New Oxford History of Music II: Early Medieval Music up to 1300, London usw. 1954, 397 ff.; H. HUSMANN, Der Hoquetus „A l'entrade d'avril", AfMw XI, 1954; DERS., Art. Hoquetus, MGG VI, 1957; A. MACHABEY, Guillaume de Machault, Paris 1955, II, 131 ff.; G. REANEY, Art. Hoquet, Encyclopédie de la musique Fasquelle II, Paris 1959; J. H. KWABENA NKETIA, The Hocket-Technique in African Music, Journal of the International Folk Music Council 1962; S. GULLO, Das Tempo in d. Musik d. XIII. u. XIV. Jh., Publ. d. Schweizerischen Musikforschenden Ges. II 10, Bern 1964, 43 ff.; H. H. EGGEBRECHT, Art. Hoquetus, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; W. E. DALGLISH, The Hocket in Medieval Polyphony, MQ LV, 1969; DERS., The Origin of the Hocket, JAMS XXXI, 1978; D. HARBINSON, The Hocket Motets in the Old Corpus of the Montpellier Motet Ms., MD XXV, 1971; FR. RECKOW, Die Copula. Über einige Zusammenhänge zw. Setzweise, Formbildung, Rhythmus u. Vortragsstil in d. Mehrstimmigkeit von Notre-Dame, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. zu Mainz, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1972, Nr. 13, Wiesbaden 1972, 54-58; DERS., Art. Copula, HmT, 1972; E. H. SANDERS, The Medieval Hocket in Practice and Theory, MQ LX, 1974; DERS., Art. Hocket, New GroveD VIII, London 1980; O. WESSELY, Über d. Hoquetus in d. Musik zu Madrigalen d.

Trecento, in: De ratione in musica, Fs. E. Schenk, Kassel 1975; G. G. ALLAIRE, Les enigmes de l'Antifana et du double hoquet de Machault: Une tentative de solution, Rev. de Musicol. LXVI, 1980; P. JEFFERY, A Four-Part In seculum Hocket and a Mensural Sequence in an Unknown Fragment, JAMS XXXVII, 1984.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1988

Imitatio / Nachahmung

lat. imitatio, Nachahmung, von imitari, nachahmen (auch nachäffen), nachbilden, -machen, ähnlich darstellen oder ausdrücken, gleichkommen; ital. imitatione, imitazione; span. imitacion; franz. und engl. imitation; dtsch. Imitation, Nachahmung (als mus. Begriffswort seit um 1700; vgl. unten, IV. (1)).

Die vorliegende Monographie beschränkt sich auf Imitation im spezifisch mus. Sinne als kompositionstechnischen Begriff und läßt den allgemeinen kunsttheoretischen Nachahmungsbegriff (namentlich mit dem Konzept der Naturnachahmung sowie im Sinne von Tonmalerei) weitgehend unberücksichtigt; eine solche Trennung dieser beiden Bedeutungen von Imitation begegnet etwa auch in Lexika, die den Imitationsbegriff in seinen vielfältigen Bedeutungen wenn nicht in ganz eigenständigen Art. und unter verschiedenen Stichwörtern — wie das KochL (Ffm. 1802, Art. *Nachahmung* mit Verweis auf den Art. *Malerey*) oder im Sachteil d. 12. Aufl. des RiemannL (Mainz 1967, Stichwort *Nachahmung* mit Verweisen „im satztechnischen Sinne" auf den Art. *Imitation* und „im kunsttheoretischen Sinne" auf die Art. *Affektenlehre, Ausdruck, Figuren* und *Tonmalerei*) —, so doch in zwei voneinander geschiedenen Abschnitten unter ein und demselben Stichwort behandeln — wie in J. G. Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* III (Lpz. ²1793), G. Schillings *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V (Stuttgart 1837) oder im JeittelesL (Wien 1839).

I. Von jeher im mus. Kontext auf das Prinzip der Mehrstimmigkeit bezogen, bezeichnet imitatio seit Ende des 15. Jh. zunächst in unterschiedlichen Verwendungsweisen BESTIMMTE ERSCHEINUNGSFORMEN VON WIEDERHOLUNG in Kompositionen.
(1) Die KANONARTIGE WIEDERHOLUNG EINER STIMME DURCH EINE ANDERE begreift erstmals 1482 B. Ramis de Pareja als ein Nachahmen („imitari").
(2) Andere Theoretiker um 1500 übertragen Ausdrücke wie (genus) imitativum oder imitatio auf die auf solcher Wiederholung basierende, entweder VOM KANON DIVERGIERENDE ODER MIT FUGA GLEICHBEDEUTENDE KOMPOSITIONSART selbst.

II. Seit dem 16. Jh. findet ebenfalls der rhetorische Mimesis-Begriff Eingang in die Musiktheorie; in Verbindung mit dem Parodieverfahren meint imitatio die NACHAHMUNG EINES ALS VORLAGE DIENENDEN MUSIKSTÜCKES.

III. Die entscheidende Station in der Geschichte des Begriffs Imitation bildet 1558 die TERMINOLOGISCHE FIXIERUNG IM SINNE EINER BESTIMMTEN KONTRAPUNKTISCHEN SATZTECHNIK durch G. Zarlino.
(1) Als Korrelat zu fuga ist imitatione wesentlich bestimmt durch die ÄHNLICHKEIT DER INTERVALLGRÖSSEN ODER (BZW. UND) DER TONDAUERN UND PAUSENWERTE in den einzelnen Stimmen sowie den AUF SEKUNDE, TERZ, SEXTE UND SEPTIME LIMITIERTEN EINSATZABSTAND zwischen ihnen.
(2) Die meisten Autoren nach Zarlino orientieren sich an dessen Definition und übernehmen sie mit allenfalls GERINGFÜGIGEN BEDEUTUNGSMODIFIKATIONEN.
(3) Verschiedene Theoretiker zeigen bezüglich des Ausdrucks Imitation nur ein GERINGES INTERESSE AN EINER TERMINOLOGISCHEN DIFFERENZIERUNG ZU FUGA ODER ÜBERHAUPT AN EINEM EIGENSTÄNDIGEN KONTRAPUNKTISCHEN IMITATIONSBEGRIFF.
(4) Im 17. Jh. werden in jeweils singulären Fällen VERSCHIEDENE FUGA-ÄHNLICHE KOMPOSITIONSFORMEN mit Imitation belegt.

IV. Seit dem frühen 18. Jh. meint Imitation als UMFASSENDES MUSIKALISCHES PRINZIP DIE IDENTISCHE ODER ÄHNLICHE WIEDERHOLUNG EINER MELODISCH-RHYTHMISCHEN SINNEINHEIT DURCH WENIGSTENS EINE ANDERE STIMME IN EINER BELIEBIGEN KOMPOSITION.
(1) Der Begriff IM REIN SATZTECHNISCHEN SINNE verstanden zeichnet sich aus durch erstens die terminologische Abgrenzung gegenüber Wiederholung und Versetzung, zweitens die Unterscheidung eines weiter gefaßten Imitationsbegriffs von einem solchen im eigentlichen Sinne, der jenem subsumiert ist, und drittens die inhaltliche Auffüllung des engeren Begriffs von Imitation mittels einer systematischen Auffächerung.
(2) Daneben wird die dem Begriff inhärente BEDEUTUNG FÜR DIE FORMGEBUNG einer Kompos. herausgestrichen.
(3) Im 19. Jh. läßt sich Imitation in zwei jeweils nur kurzzeitig gültigen Bedeutungen im ENGEN KONNEX ZUR FUGE nachweisen. (a) In der franz. Musiktheorie bezeichnet Imitation gelegentlich das ZWISCHENSPIEL IN EINER FUGE. (b) 1860 wendet J. Chr. Lobe den Ausdruck Nachahmung auf die der ersten Aufstellung folgende „WIEDERERSCHEINUNG DES THEMA" IN EINER FUGENEXPOSITION an.
(4) H. Riemann erkennt in der Imitation „EINS DER WESENTLICHSTEN BILDUNGSGESETZE DER MUSIKALISCHEN KUNST".
(5) Im 20. Jh. erfährt der Begriff auf das zeitgenössische Kompositionsschaffen bezogen eine BISWEILEN UNTERSCHIEDLICHE BEWERTUNG.

I. Von jeher in Abhängigkeit vom Prinzip der Mehrstimmigkeit stehend, bezeichnet der mus. Begriff

imitatio seit Ende des 15. Jh. in Verbindung mit dem der fuga zunächst in unterschiedlichen Verwendungsweisen BESTIMMTE ERSCHEINUNGSFORMEN VON WIEDERHOLUNG in Kompositionen.

*

Exkurs: Der für die begriffliche und sachliche Erklärung von Imitation maßgebende Begriff der Wiederholung läßt sich selbst (als „repetitio") seit dem frühen 13. Jh. belegen, etwa im Zusammenhang mit der Wiederkehr derselben Tonqualität im Abstand einer oder mehrerer Oktaven, von Jacobus Leod. (*Speculum mus.* VI [zw. 1321 u. 1324/25]) auch als Erneuerung bzw. Rückkehr beschrieben („nam octavae vocis adiectio primae renovatio est et quasit repetitio", CSM 3, VI: 47, 3; vgl. *op. cit.* LXIV, ibid. 177, 10) und von Adam von Fulda (*Musica* [1490]) ebenso auf den Unisonus bezogen („Unisonus est eiusdem clavis in eadem voce repetitio", GS III, 349 b; ähnlich N. Wollick, *Opus aureum* II [1501], ed. K. W. Niemöller, 46).
Neben dieser (unter anderen exemplarisch herausgegriffenen) sekundären Verwendungsweise bezeichnet der Ausdruck repetitio in der von Hieronymus de Moravia (9. Jahrzehnt d. 13. Jh.) überlieferten Version von Johannes de Garlandias *De mensurabili musica* zwei verschiedene, unter dem Begriff color gefaßte Ausschmückungen eines mus. Satzes. Zum einen meint die auf ein und dieselbe Stimme bezogene Wiederholung („repetitio eiusdem vocis") den color, der einen unbekannten „Klang" bekannt macht und dem Gehör durch diese Kenntnis Annehmlichkeit verschafft. Zum anderen bestimmt die auf verschiedene Stimmen gemünzte Wiederholung („repetitio diversae vocis") denselben „Klang" zu verschiedener Zeit in verschiedenen Stimmen; bei dieser heute gemeinhin mit „Stimmtausch" benannten Kompositionsweise werden die Melodieabschnitte zwischen zwei (oder mehreren) lagengleichen Stimmen kreuzweise ausgetauscht, etwa in der von Garlandia im beigefügten Notenbeispiel gewählten Form, daß in einer Oberstimme nacheinander zwei mit „a" und „b" zu markierende Abschnitte erscheinen und gleichzeitig in einer Unterstimme dieselben Abschnitte, allerdings in vertauschter Reihenfolge (also „b" und „a"):

loc. cit. XV: Repetitio eiusdem vocis est color faciens ignotum sonum esse notum, per quam notitiam auditus suscipit placentiam. Et isto modo utimur in rondellis et cantilenis vulgaribus. Repetitio diversae vocis est idem sonus repetitus in tempore diverso a diversis vocibus. Et iste modus reperitur in triplicibus, quadruplicibus et conductis et multis aliis ... (ed. E. Reimer, BzAfMw X, Wiesbaden 1972, 95: 16—19).

Letzteres, wohl erstmals (vgl. Harbinson 1964, 359) in dem um 1140 entstandenen Cod. Calixtinus nachweisbare Verfahren des Stimmtausches wird heutzutage vielfach als frühe Erscheinungsform einer Imitation diesem Begriff subsumiert (vgl. etwa Ervin Newes 1977).

Lit.: G. ADLER, Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstimmigkeit, VfMw II, 1886; D. HARBINSON, Imitation in the Early Motet, ML XLV, 1964; V. ERVIN NEWES, Imitation in the ars nova and ars subtilior, RBM XXXI, 1977.

*

(1) Die KANONARTIGE WIEDERHOLUNG EINER STIMME DURCH EINE ANDERE, also die Relation zwischen nachfolgender und vorausgehender Stimme in einer fuga, begreift 1482 B. Ramis de Pareja als Nachahmen („imitari"), wobei es sich wohl um das erstmalige Erscheinen eines Wortes aus der entsprechenden Wortfamilie im spezifisch mus. Kontext überhaupt handelt. Den Ausdruck mag Ramis de Pareja deswegen gewählt haben, weil er neben dem etwa für J. Tinctoris' Kanon-Definition („Fuga est identitas partium cantus...", *Terminorum Musicae Diffinitorium* [um 1472/73], Treviso 1495, ed. A. Machabey, Paris 1951, 28) noch allein maßgebenden Aspekt, daß die nachfolgende Stimme den Gesang (der vorausgehenden) in genau derselben Weise vorträgt („eundem cantum facere"), nun ausdrücklich hervorhebt, daß jene Stimme deren Gesang ebenso auf ähnliche Weise („aut similem") vortrage. Unter Hinweis auf ein erstrebtes (kompos.-)ästhetisches Moment („modus organizandi optimus") bemerkt Ramis de Pareja, man erreiche dies durch die von den Komponisten („practici") fuga genannte Kompositionsart, nämlich wenn das Organum den Tenor um ein gewisses Zeitintervall verschoben nachahme, indem es dessen Gesang genauso oder ähnlich vortrage, wobei das Organum im Abstand einer Quarte, Quinte oder Oktave (bzw. ihrer Oktavtranspositionen) unter oder über dem Tenor einsetzen könne (also offensichtlich nicht im Unisonus, weil das vielleicht eine [zu sehr] identische Wiederholung bedeuten würde):

De Musica practica (Bologna 1482): Est tamen modus organizandi optimus, quando organum imitatur tenorem in ascensu aut descensu; non in eodem tempore, sed post unam notulam vel plures incipit in eadem voce eundem cantum facere aut similem in diatessaron vel diapente aut etiam diapason vel in suis compositis ac decompositis sub aut supra. Quem modum practici fugam appellant ... (Neuausg. ed. J. Wolf, BIMG I, 2, Lpz. 1901, 68); ähnlich N. Burtius, *Musices opusculum* (Bologna 1487, f. e v' f.).

(2) Andere Theoretiker um 1500 beziehen die der Wortfamilie um imitari entstammenden Ausdrücke nicht mehr direkt auf das Verhältnis zwischen zwei Stimmen, sondern übertragen sie auf die auf solcher Wiederholung basierende, entweder VOM KANON DIVERGIERENDE ODER MIT FUGA GLEICHBEDEUTENDE KOMPOSITIONSART selbst.
Im Cap. XV *De compositione* des 2. Buches seines um 1495 zu datierenden *Liber musices* erwähnt Florentius de Faxolis neben den Kompositionsarten „ad faulx bourdum" und „ad fugam" sowie den canones als vierte eigenständige Spezies das „[genus] imitativum", dem Hg. A. Seay zufolge „a combination of the first three [sc. genera] and better" (*The „Liber Musices" of Florentius de Faxolis*, in: *Musik u. Gesch.*, Fs. L. Schrade, Köln 1963, 90). Außer der Andeu-

tung, daß letztere Art sich aufgrund verschiedener neumae von den drei erstgenannten durch einen geringeren Grad an Ähnlichkeit im (Melodie-)Verlauf („cursus similitudinem auferet“) unterscheide, macht Florentius indes selbst im betreffenden Abschnitt „De quarta compositionis specie“ des folgenden Cap. XVI kaum nähere kompositionstechnische Angaben zu dem in Rede stehenden Gegenstand:

loc. cit.: Quartum [genus] imitativum per diversas neumas tamen ab his tribus cursus similitudinem auferet (87); Quartum genus quod imitativum dicitur omnes has species et genera mutatis neumis ipsorum et cadentiis quam saepissime compositionem longe eorundem trium generum meliorem reddet (88).

Währenddessen läßt sich 1516 bei P. Aaron nunmehr das Substantiv imitatio nachweisen als Synonym für fugatio. Beide Ausdrücke dienen zur Kennzeichnung einer bestimmten Satztechnik, die — wie Aarons verklausulierte Definition lautet — nachfolgend oder vorausgehend der Solmisationssilbe („nomine“) nach dieselben, den Tonhöhen („locis“) nach jedoch verschiedene Töne der vorausgehenden oder nachfolgenden Stimme wiederholt (womit auch hier eine Wiederholung im Unisonus ausgeklammert scheint):

De institutione harmonica (Bologna 1516) III, 52: Imitatio in Cantilenis / siue fugatio de parte in partem fieri solet. Est autem ideo dicta imitatio / siue fugatio: quia subsequens: uel antecedens præcedentis uoces partis / uel subsequentis easdem nomine / sed locis diuersas repetit: & uel quasi imitando pronunciat / uel quasi subsequendo fugare videtur (f. 56).

Möglicherweise aufgrund eines anscheinend längeren Aufenthalts in Venedig nähert sich Aaron in seinem späten *Lucidario in mvsica* (Venedig 1545) weitgehend G. Zarlinos Wortgebrauch an, indem er den Begriff imitatione auf eine Wiederholung bezieht, die zwar mit einer Quinte einsetzt, in bezug auf die Intervallgrößen jedoch nicht exakt ist (so antwortet im angeführten Notenbeispiel dem Cantus mit der Tonfolge d′ e′ f′ g′ der Tenor mit der Tonfolge g a h c′, womit dem Halbtonschritt e-f der Ganztonschritt a-h und dem Ganztonschritt f-g der Halbtonschritt h-c korrespondiert). Da — so Aarons späteres Argument — keine Ähnlichkeit der Solmisationssilben („similitudine di nome“) vorliege (re mi fa sol beim Cantus und ut re mi fa beim Tenor), würde er solche „Imitationen“ als Kanon bezeichnen und nicht mit fuga, wie es viele Leute aus Unwissenheit täten:

Et cosi in tutte le altre imitationi danno il titulo alla fuga non conueneuole al cominciamento di colui, che lo segue, onde ne nascono inconuenienti manifestissimi (f. 9′).

*

Exkurs: In gänzlich anderem Kontext begegnet das Verb imitari bei Fr. Gaffori (*Pratica musicæ*, Mailand 1496). Hier nimmt es jedoch ebenso auf eine bestimmte Form von Wiederholung Bezug, nämlich die etwa von Jacobus Leod. beschriebene „Wiederkehr“ bzw. „Wiederholung“ (vgl. oben, Exkurs zu I.) gleicher Tonqualitäten im Abstand einer Oktave; so ahme etwa die Terzdezime die Natur der Sexte nach, da deren oberer Ton ja von dem der Sexte um eine Oktave höher entfernt sei:

Tertiadecima sextæ naturam imitatur quippe quæ octauo loco ab ipsa distat in acutum ... (f. cc viij′).

*

II. Seit dem 16. Jh. findet ebenfalls der rhetorische Mimesis-Begriff Eingang in die Musiktheorie; in Verbindung mit der heute üblicherweise als Parodieverfahren verstandenen Umformung eines Tonsatzes meint der Ausdruck imitatio die NACHAHMUNG EINES ALS VORLAGE DIENENDEN MUSIKSTÜCKES.

Diese Bedeutung von imitatio gründet auf der seit der griech. nachklassischen Zeit bekannten, etwa in der anon. *Rhetorica ad Herennium* ([um 50 v. Chr.] I, 3), von dem 30-8 v. Chr. in Rom lehrenden Attizist Dionysius Halicarnassus (*Περι μιμήσεως*) und M. F. Quintilianus (*Institutio oratoria* [90-100] X, 2) beschriebenen und namentlich zu Beginn der Renaissance (so von Fr. Petrarca in *Le Familiari* [um 1350] oder B. Ricci in *De imitazione* [Venedig 1541, 1545] wieder aufgegriffenen „Nachahmung im engsten, landläufigsten Sinne, der μίμησις fremder vorbildlicher Muster“ (Stemplinger 1913, 28).

J. Frosch etwa führt aus, daß man beim Komponieren durch Beispiele und „imitatio“ üben könne, indem man die häufigsten und studierenswerten Autoren kopiere; diese Nachbildungen aber vermittelten dem Schüler als Nacheiferer Übung und Anwendung und gäben ihm eine Handhabe, auch anderes, darüber Hinausgehendes zu erfinden, wodurch man in dieser Disziplin keine geringe Hilfe erhielte:

Rervm mvsicarvm (Straßburg 1535) XIX: Illud etiam commemorare licet, hæc omnia exemplis, & imitatione haud infeliciter adsequeris. Quo uerò maiore cum fructu, beatiorem illorum copiam pares, quamplurimi tibi Authores: iique selecti, neque inamænæ auris, ruisendi sunt... Huiusmodi autem imitationes æmulo tibi exercitium & usum conciliabunt, ansamque inueniendi alia, ultro, citroque præbebunt, quibus in hac disciplina non mediocriter adiuuabere (f. D 6′ f.).

Seit Mitte des 16. Jh. und als offensichtliches Spezifikum im mus. Bereich begegnet der Ausdruck imitatio überdies in Titeln liturgischer Kompos. (zumeist Messen) zur genauen Kennzeichnung desjenigen Stückes (Cantio, Motette, Modulus), das dem neugeschaffenen als Grundlage diente. Diese Bezeichnungsweise (nach dem Muster etwa von P. Colins *Missa ... Ad imitationem moduli Confitemini*) wurde anscheinend vom Pariser Verleger N. du Chemin

eingeführt, der zw. 1552 u. 1568 insgesamt 22 Messen mit einem entsprechenden Zusatz publizierte; sie war hauptsächlich in Frankreich Usus, während sie in Italien keine Verwendung fand, und wurde spätestens 1568 nach Deutschland übernommen (ersichtlich noch an Th. Selles fünf um 1650 komponierten Motetten „ad imitationem Orlandi", die gegenüber der 5st. Vorlage durch Reduzierung auf vier Stimmen und Transposition in tiefe Lage mit je zwei Tenören und Bässen charakterisiert sind).

Das Parodieverfahren selbst wird im 16. Jh. auch von G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, III, 66) und in dessen Nachfolge etwa von P. Pontio erörtert, der nicht nur detaillierter als sein Vorgänger dieses Prinzip entsprechend der jeweiligen Kompos. (ob Motette, Messe, Psalm, Magnificat, Hymnus, Ricercar oder Madrigal) verschieden bewertet (*Ragionamento di Musica*, Parma 1588, 154 ff.), sondern es auch an anderer Stelle in enge Verbindung mit dem kontrapunktischen Imitationsbegriff bringt (vgl. unten, III. (2)). Es erfährt eine eingehende Behandlung beispielsweise durch J. Burmeister, der die imitatio als Studium und Bemühung ansieht, mus. Werke beispielhaft zur Nachbildung und Unterweisung durch „Analyse" günstig auszuwählen, und dabei zwischen einer Imitation im allgemeinen und im besonderen differenziert; bei ersterer nehme man sich alle früheren Künstler und deren Werke zur Nachahmung vor, bei zweiterer wähle man einen bestimmten Komponisten (wie etwa Clemens non Papa oder Orlando di Lasso) als Beispiel zur Nachahmung aus:

Musica poetica (Rostock 1606) XVI: Imitatio est studium & conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi & formandi.
Imitatio fit duplici modô: primum in genere; deinde in specie.
Quæ in genere fit γενικὴ dicitur, & est, quando omnes præstantissimos Artifices & eorum carmina nobis ad imitandum proponimus, consistens tam in inventione & dispositione rerum, quales sunt, quæ Ornamenta musica suggerunt; quam in connexione & pronunciatione Concentuum ... Quæ in specie fit ἰδικὴ dicitur, & est, quando ex multis certum quendam Artificem, ejusdemq̀ue exemplum ad imitandum nobis eligimus (74).

Wie Burmeister behandelt auch Chr. Bernhard die Imitation in einem separaten Kap. und erachtet sie für die Praxis eines Komponisten als unerläßlich:

Tract. compos. augmentatus (um 1660) XLIII: Denn doch die *Imitation* der vornehmsten *Authorum* dieser *Profession* nicht weniger als in allen andern Künsten nützlich ja nöthig ist, als ein Theil der *Praxeos*, ohne welche alle *Praecepta* ohne Nutzen sind (ed. J. Müller-Blattau, Kassel [2]1963, 90);

„bey Erwehlung der *Authorum*" müsse man freilich den angewendeten oder zu wählenden Kompositionsstil berücksichtigen: Bernhard zufolge, was er in extenso ausführt, seien hauptsächlich G. Palestrina in „*Stylo gravi* ... meines Erachtens zu *imitiren*" sowie Cl. Monteverdi im „*Stylo luxuriante communi*" und im „*Stylo* [*luxuriante*] *Theatrali*" (ibid.).

Lit.: E. Stemplinger, Mimesis im philosophischen u. rhetorischen Sinne, Neue Jb. für d. klassische Altertum, Gesch. u. dtsch. Lit. XVI, 1. Abt., 1913; H. Gmelin, Das Prinzip d. Imitatio in d. romanischen Literaturen d. Renaissance, Romanische Forschungen XLVI, 1932; F. Lesure/G. Thibault, Bibliogr. des éd. mus. publ. par N. du Chemin (1549-1576), Ann. Mus. I, 1953; H. Koller, Die Mimesis in d. Antike, Diss. Bernenses I, 5, Bern 1954; A. Reiff, interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff u. Vorstellung lit. Abhängigkeit bei d. Römern, Diss. Köln 1959; L. Lockwood, On „Parody" as Term and Concept in 16th-Cent. Music, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. G. Reese, New York 1966; G. W. Pigman III, Versions of Imitation in the Renaissance, Renaissance Quarterly XXXIII, 1980.

*

Exkurs: Der griech. Ausdruck Mimesis selbst begegnet im mus. Kontext seit den 1530er Jahren vereinzelt gleichbedeutend mit dem auf einen Kanon bezogenen Ausdruck fuga, womit das eigentümliche Verhältnis der einzelnen Stimmen zueinander in einem solchen Satz nicht (wie bei „fuga") als ein Fliehen bzw. In-die-Flucht-Schlagen begriffen ist, sondern als eine gleiche oder ähnliche ‚imitatorische' Wiederholung:

J. Frosch, *Rervm mvsicarvm* (Straßburg 1535) XIX: Sed & mimæsis, aut si mauis fugæ adipiscendæ exercitationem, non tam imitando alios, quem fingendo tecum ipse decertans parabis, sed quoad fieri potest, quæcunque iuxta Nicomachi rationem supra recensitam disponas (f. E);
J. Stomius, *Prima ad mvsicen instrvctio* (Augsburg 1537): Ingeniosa, qvas mimeses sev fvgas appellant: ubi eadem uox à pluribus, sed certis temporum spacijs interuenientibus, consequenter canitur (f. C 2'); ähnlich W. Hagenius, *Brevis necnon elegans artis musice introductio* (1555; Ms. München, Bayerische Staatsbibl., Clm 280 B, f. 55).

J. Burmeister hingegen versteht unter Mimesis die transponierte und von anderen Stimmen ausgeführte Wiederholung eines mehrstimmigen Satzgefüges. Sein Mimesis-Begriff, bei dem der ursprüngliche negative Aspekt des Nachspottens oder Nachäffens (vgl. M. F. Quintilianus, *Institutio oratoria* IX, 2, 58: „Imitatio morum alienorum, quae ἠθοποιία vel, ut alii malunt, μίμησις dicitur", ed. L. Radermacher/V. Buchheit, Lpz. 1959, 158) völlig eliminiert ist, während die Implikation des Andersartigen durch die auf zwei verschiedene Stimmen bzw. Stimmlagen verteilte Wiederholung beibehalten zu sein scheint, ist in Relation zur Noema-Figur zu sehen. Damit ist in *Hypomnematvm mvsicae poeticæ* (Rostock 1599) eine solche Zusammenhäufung reiner Konkordanzen bezeichnet, die den Ohren am angenehmsten ist und an eine einzigartige Stelle hinversetzt wurde („NOEMA est collectio nudarum concordantiarum quæ suavissimè aures afficit, unica vice ad eas delata", f. H 1'), wobei es sich um einen homophonen Abschnitt in einer sonst polyphonen, ‚imita-

torisch' angelegten Kompos. handelt. Die Mimesis nun geschehe, wenn — unter Anspielung auf das Noema — die angenehme Beschaffenheit der verbundenen Stimmen durch „Imitation" unmittelbar von anderen (Stimmen) wiederholt wird (so wird im beigefügten Notenbeispiel ein 4st. Satz um eine Quinte nach oben transponiert, wobei die oberste Stimme, die vorher pausiert hatte, nun den Part der zweitobersten übernimmt u.s.w., so daß die unterste Stimme bei der Wiederholung aussetzt):

MIMESIS fit, quando vocum quarundam propinquissimè conjunctarum suavis affectio imitatione, quâdam ab aliis repetitur (f. H 2).

In seiner *Musica poetica* (Rostock 1606) verdeutlicht Burmeister den Bezug der Mimesis zum Noema, indem er jene — wie auch die Anadiplosis als Verdoppelung einer Mimesis — ausdrücklich als eine bestimmte, nämlich (nach der Analepsis) zweite Form der Noema-Figur subsumiert:

2. Mimesis μίμησις est quando in plurium vocum combinatione aliquæ voces maxime propinquæ alijs silentibus Noema introducunt, & hoc eæ, quæ silent & sibi invicem vicinæ sunt ac propinquæ depressius vel altius sublimiusvè imitantur ... (59).

Den Ausdruck Mimesis greift J. Thuringus als Synonym für den Begriff repetitio auf; J. Nucius' repetitio-Bestimmung folgend (*Musices Poeticae*, Neiße 1613, f. G 2'), die ihrerseits auf Burmeisters Figur der Anaphora als auf die Baßstimme beschränkter Wiederholung basierte (*Hypomnematum*..., loc. cit., f. H), bezeichnet Thuringus nunmehr mit Mimesis die häufige Wiederkehr eines Themas in einer beliebigen Stimme, wenngleich auf verschiedenen Tonhöhen:

Opusculum bipartitum (Bln 1624) II, 18: Repetitio, quæ & Mimesis dicitur, est, cum in contrapuncto florido seu fracto, thema in una aliqua voce perpetuo iteratur, quantumvis mutatis locis (125); vgl. den Art. *Mimesis* im WaltherL (Lpz. 1732, 406 a).

*

III. Die entscheidende Station in der Geschichte des Begriffs Imitation bildet 1558 die TERMINOLOGISCHE FIXIERUNG IM SINNE EINER BESTIMMTEN KONTRAPUNKTISCHEN SATZTECHNIK durch G. Zarlino. Imitatione bezeichnet dabei diejenigen Möglichkeiten kontrapunktischen Komponierens, die aus damaliger Sicht in gewisser Weise von dem als regelrecht oder gar normativ erachteten kontrapunktischen Prinzip fuga abweichen und im fuga-Begriff nicht erfaßt sind. Die Zarlinosche Definition von imitatione wird bis ins 18. Jh. tradiert.

(1) In Korrelation zu fuga stehend, ist der Begriff imitatione, wie ihn Zarlino im Cap. 52 *Delle Imitationi, & quel che elle siano* des III. Teils seiner *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) expliziert, wesentlich bestimmt durch die ÄHNLICHKEIT DER INTERVALLGRÖSSEN ODER (BZW. UND) DER TONDAUERN UND PAUSENWERTE in vorausgehender Stimme (guida) und ihr nachfolgender Stimme (consequente) sowie durch den AUF SEKUNDE, TERZ, SEXTE UND SEPTIME LIMITIERTEN EINSATZABSTAND zwischen ihnen.

Im vorausgehenden Cap. 51 bezeichnet Zarlino mit fuga diejenige Wiederholung einer gesamten, von der guida vorgetragenen Melodie oder nur ihres Beginns durch den consequente, wenn dieser erstens dieselben (rhythmischen) Tonfiguren („figure cantabili") und Pausen der guida übernimmt, zweitens strikt die exakten Intervallgrößen der Tonfolge („interualli di Tuoni, et di Semituoni", vgl. weiter unten) beachtet und drittens nur im Abstand eines Unisonus, einer Quarte, Quinte oder Oktave zur guida einsetzt.

Der im folgenden Kap. behandelte Begriff imitatione nun scheint vordergründig durch jenen der fuga, folglich eher negativ bestimmt zu sein, indem imitatione diejenigen Momente enthält, die in fuga ausgespart sind. Während Zarlino — wie J. Tinctoris (vgl. oben, I. (1)) — den fuga-Begriff mittels des Aspekts der Exaktheit bestimmt (weswegen etwa beide Stimmen ausschließlich in einer perfekten Konsonanz einsetzen können, da nur dann eine genaue Entsprechung der Intervallschritte gegeben ist), schreibt er dem Imitationsbegriff — was Walker 1985/86 betont — den Aspekt des Annäherungsweisen zu („essential characteristic of *approximateness* of imitation with respect to rhythm and intervals", 97). Denn — wie Zarlino im Anschluß an den Hinweis auf den kompositionsästhetischen Wert der imitatione (sie sei nicht wenig nützlich und gelte, da sie ein weiteres Ornament der Kompos. darstelle, als ebenso geistreich und überaus lobenswert) sowie eine Kritik an der üblichen Bezeichnungsweise dieser Satztechnik mit fuga ausführt — in der imitatione brauche der consequente, ob in der gleichen Bewegungsrichtung oder Umkehrung, die Tonbewegungen der guida bloß mit denselben „gradi" ohne Rücksicht auf die exakten „interualli" zu wiederholen. Der Ausdruck „grado" und die aufgrund der obigen Ausführungen über die fuga vervollständigte Formel „interualli di Tuoni, et di Semituoni" verweisen auf die Liniennotation der Töne: während „grado" den bloßen (räumlichen) Abstand zweier Töne im Notensystem meint, nimmt letztere Formel genauer auf das in Ganz- und Halbtönen zu messende Intervall zwischen ihnen Bezug. So weisen zwei nebeneinander liegende Töne gemäß ihrer Lage zwar immer den gleichen „grado" auf, die „interualli di Tuoni, et di Semituoni" differieren aber insofern, als es sich dabei entweder um einen Ganztonschritt oder einen Halbtonschritt handeln kann. Darüber hinaus sei in der imitatione der consequente nicht an die in der guida vorgegebenen Tondauern und Pausenwerte

gebunden. (Hier ist auf Zarlinos kontrapunktischen Satz „per contrarij mouimenti" als Beispiel für eine imitatione sciolta zu verweisen, bei dem zwar beide Stimmen im Unisonus einsetzen, aber der Notenwert allein des ersten Tones verschieden ist: eine Semibrevis im consequente anstelle einer punktierten Semibrevis in der guida.) Durch das prononciert an den Satzanfang gestellte Wort „La onde" schafft Zarlino einen kausalen Zusammenhang zwischen dem ersten Moment, daß in der Imitation der consequente die guida zwar „auf dieselbe Weise", nicht aber „mit denselben Intervallen" wiederhole, und dem folgenden Unterscheidungskriterium: daher könne der consequente, so wie er in der fuga im Unisonus, in der Quarte, Quinte oder Oktave bzw. ihren Oktavversetzungen zur guida einsetze, so in der imitatione die guida in jedem Intervall außer dem Unisonus und den ebengenannten begleiten, mithin in den imperfekten Konsonanzen Terz und Sexte oder den Dissonanzen Sekunde und Septime. (Somit ist die verschiedentlich in der Lit., etwa von Haar 1971, 231, oder Walker, *op. cit.*, 97, vertretene Meinung zu revidieren, daß in einer imitatione der consequente in j e d e m Intervallabstand zur guida einsetzen könne.) Beim Imitationsbegriff selbst differenziert Zarlino — in Analogie zum fuga-Begriff — zwischen ‚kanonischer', gebundener („Imitatione legata") und freier Nachahmung („Imitatione sciolta") entsprechend dem ausführlich im fuga-Kap. erörterten Umstand, ob der consequente die guida vollständig wiederholt oder nur teilweise, um dann unabhängig von dieser weiterzuverlaufen:

loc. cit.: Non di poco vtile è la Imitatione alli Compositori; imperoche oltra l'ornamento, che apporta alla cantilena, è cosa da ingegnoso, et è molto lodeuole: et è di due sorti, si come è la Fuga, cioè Legata, et Sciolta. E da i Prattici etiandio chiamata Fuga: ma in vero tra la Fuga, et la Imitatione è questa differenza, che la Fuga legata, o Sciolta, che ella si sia, si ritroua tra molte parti della cantilena, lequali, o per mouimenti simili, o per contrarii, contengono quelli isteßi interualli, che contiene la lor Guida; come hò mostrato: Ma la Imitatione sciolta, o legata, come si vuole; quantunque si ritroui tra molte parti (come mostraremo) et procedi all'istesso modo, nondimeno non camina per quelli isteßi interualli nelle parti consequenti, che si ritrouano nella Guida. La onde; si come la Fuga si può fare all'Vnisono, alla Quarta, alla Quinta, alla Ottaua, ouero ad altri interualli; cosi la Imitatione si può accommodare ad ogni interuallo dall'Vnisono, et dalli nominati in fuori. Per il che, si potrà porre alla Seconda, alla Terza, alla Sesta, alla Settima, et ad altri interualli simili. Diremo adunque che la Imitatione è quella, la quale si troua tra due, o più parti; delle quali il Consequente imitando li mouimenti della Guida, procede solamente per quelli isteßi gradi, senza hauere altra consideratione de gli interualli (217).

Als fünfte kontrapunktische Satztechnik (neben fuga bzw. imitatione legata und sciolta) behandelt Zarlino noch eine gewöhnlich fuga genannte und in vielen mehrstimmigen Stücken anzutreffende „sorte di compositione simile ... parte in Fuga, et parte in Imitatione" (219). Diesen — wie es in der 3. Aufl. von 1573 heißt — „misto di Fuga et Imitatione" (275) reflektiert jedoch der Autor theoretisch nicht näher, sondern fügt lediglich exemplarisch eine „Fuga in Diapente graue, dopo due tempi" bei, die (als fuga legata) sich mit eben diesem ‚Canon' versehen auch einstimmig notieren läßt; wie dem Notenbeispiel zu entnehmen ist, meint Zarlino damit eine solche kontrapunktische Satzweise, bei der beim Überschreiten der gegebenen Hexachordgrenzen die ansonsten fuga-gemäße, also identische Wiederholung der Intervalle von einer imitatione-gemäßen, eben nur ungenauen Wiederholung abgelöst wird.

In der 3. Aufl. der *Istitutioni harmoniche* begegnet der Ausdruck imitatione bereits zu Beginn des (gegenüber der 1. Aufl.) umgeänderten und erweiterten Cap. 54 *Delle Fughe, o Consequenze* als eine von verschiedenen Bezeichnungen für einen grundsätzlich durch Wiederholung einer Stimme durch eine oder mehrere andere Stimmen charakterisierten kontrapunktischen Satz; weil die nachfolgende Stimme die vorausgehende nachzuahmen suche, nenne man diese Art auch „imitatione":

Ma alcuni altri l'hanno detto Imitatione: percioche quello che segue il primo, quanto puote cerca di imitarlo; si ne gli Interualli et ne i Tempi, come anco nelli Mouimenti; et si sforza di ridire tutto quello, che hà detto il primo (257).

Lit.: J. Müller-Blattau, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, Königsberger Studien zur Musikwiss. I, Königsberg 1923, Kassel ^{2}1931, 3. Aufl. erw. als Gesch. d. Fuge, Kassel 1963; K. H. Holler, G. M. Bononcini's Musico prattico in seiner Bedeutung für d. mus. Satzlehre d. 17. Jh., Sammlung musikwiss. Abh. XLIV, Straßburg u. Baden-Baden 1963; J. Haar, Zarlino's Definition of Fugue and Imitation, JAMS XXIV, 1971; P. Walker, From Renaissance ‚Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Ms.", Schütz-Jb. VII/VIII, 1985/86.

(2) Die meisten Theoretiker nach Zarlino orientieren sich an dessen Definition und übernehmen sie mit allenfalls Geringfügigen Bedeutungsmodifikationen.

Während sich etwa G. M. Artusi (*L'Arte del Contraponto*, Venedig 1586, 31), O. Tigrini (*Il Compendio della mvsica*, Venedig 1588, 107) und P. Cerone (*El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613, 763 ff.) streng an Zarlinos imitatione-Bestimmung halten, erweitern einige Autoren die Bedeutung von imitatione durch die Einbeziehung des bereits früher ebenfalls mit imitatio benannten mus. Parodieverfahrens, also der Nachahmung als vorbildlich erachteter Komponisten oder bestimmter ihrer Werke (vgl. oben, II.). Nach P. Pontio (*Dialogo Oue si tratta della Theorica, e Prattica di Musica*, Parma 1595), der dem Imitations-

begriff gleichwohl nicht mehr dieselbe Geltung beizumessen scheint, wenn er das bis dahin entscheidende Kriterium gegensätzlicher Einsatzintervalle für imitatione und fuga in seiner Definition ignoriert und überdies später unterschiedslos alle Kanonarten, also Zarlinos fughe und imitationi legate, unter dem Ausdruck canoni zusammenfaßt (vgl. 110 ff.), ahme man bei der mit imitatione bezeichneten Satztechnik eine Motette, ein Madrigal oder eine Canzona mit denselben (Ton-)Bewegungen nach ohne Rücksicht auf die Tondauern und die exakten Intervallgrößen in diesen zugrundeliegenden Stücken:

L'imitatione sarà questa, che imitarà vn Motetto, Madrigale, ò Canzone con gli istessi mouimenti; mà non seruarà il valore delle figure del Motetto, ò Madrigale, od altra cosa, che si sia; nè tampoco alle volte gli stessi Tuoni, & Semituoni (106); ähnlich S. Picerli (*Specchio secondo di Mvsica*, Neapel 1631, 90), G. d'Avella (*Regole di mvsica*, Rom 1657, 71 f.) und noch A. Berardi (*Miscellanea mvs.*, Bologna 1689, 179).

Picerli unterscheidet darüber hinaus zwischen „imitierender fuga" als einer Zwischenform von fuga und imitatione (wenn die Beantwortung von Dux und Comes hintereinander auf verschiedenen Tönen erfolgt, wie auch das beigefügte Notenbeispiel zeigt, in dem beide Stimmen im Oktavabstand zuerst auf g und dann auf d einsetzen) und „imitierter fuga" (wenn eine fuga über „feststehenden oder gleichsam feststehenden Tönen" durch kontrapunktische Stimmen „imitiert" wird):

op. cit.: Le predette fughe, & imitationi [sciolte], se son fatte nelle corde del tono, si dicono regolari, e se fuori di esse, irregolari; ... se si replicano in diuersi luoghi, si dicono imitanti, e se si fanno sopra le note ferme, o quasi ferme, e poi si replicano con le dette note ferme, si dicono imitate (91); ähnlich A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650, I, 368 f. u. 393), und noch Th. B. Janowka, *Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae* (Prag 1701, 50).

Pontios Begriffserweiterung von imitatione variiert Sc. Cerreto, indem er in der in Rede stehenden „fuga à imitatione" bzw. „imitatione della fuga" ausdrücklich eine dritte fuga-Art (neben fuga con obligo und senza obligo als Synonyma für legata und sciolta) erblickt und somit den Begriff imitatione dem der fuga subsumiert (wie auch das betreffende Cap. XV lediglich *Delle Fughe* überschrieben ist). Außerdem habe man gut auf die Tonart („tuono"), mit der die fuga nachgeahmt werde, zu achten:

Della Prattica mvsica Vocale, et Strumentale (Neapel 1601): Dunque è da sapere che le fughe ne i Canti armonici si suolono fare di tre modi, cioè con obligo, senza obligo, & à imitatione ... (211);
La imitatione della fuga sarà quando se imitarà vn Mottetto, vn Madrigale, ò vero vna Canzona, con gli stessi mouimenti: ma questo si bene che il Compositore non è obligato di osseruare il valor delle figure del Mottetto, ò altra cosa che si sia, ne anco i tuoni, & semituoni: mà è obligato si bene di osseruare il Tuono con che se imita la fuga ... (212).

Diese Dreigliederung wiederum tradiert L. Zacconi im *Trattato particolare delle semplici compos.* im 4. Buch seiner *Prattica di mvsica* II (Venedig 1622), ohne bei der Imitation selbst auf die (gegenüber der fuga) anderen Einsatzintervalle, das von Cerreto einbezogene Parodieverfahren oder gar die Veränderung der Intervallgrößen einzugehen. Indem Zacconi allein (damit diesen Aspekt akzentuierend) die Möglichkeit anderer Notenwerte erwähnt, definiert er den Begriff der Imitation wesentlich freier als bisher; gegenüber den Fugen besitzen die Imitationen insofern „größere Möglichkeit und Freiheit", als man in den Fugen an dieselben Notenwerte gebunden sei, während es in der Imitation genüge, daß der conseguente die guida fortsetze und „in jeder beliebigen Qualität der Figuren [Notenwerte] nachahme, die ihm angenehm und gut erscheinen":

L'immitationi cadendo sotto altre considerationi, e possedendo più ample facultà, e libertà, possano apportar al compositore molto più largo aiuto, et appartato giouamento, conciosia che; doue le superiori, dico fughe si sono immittate nelle medeme figure quanto alla disposition situale, quantità di figure conformità, e valore, le sudette che noi habbiamo per le mani, basta che s'immitino con la modulatione in tanto che, il conseguente seguendo la guida nella sua fuga, lo seguiti, et immiti in qual si voglia qualità di figure che li torna commodo e bene... (266).

Eine engere Anlehnung an Zarlinos Begriffssprache läßt sich hinwiederum bei den dtsch. Schülern J. P. Sweelincks und in deren Nachfolge beobachten. In M. Weckmanns (vielleicht zw. 1655 u. 1665 zu datierenden [vgl. P. Walker, *From Renaissance ‚Fuga'* ..., Schütz-Jb. VII/VIII, 1985/86, 104]) Kontrapunkt-Aufzeichnungen, in denen nicht nur Zarlinos zuvor kaum nachweisbare Differenzierung zwischen strenger („gebundener") und freier („ungebundener") Imitation, sondern auch dessen fünfte Satztechnik als Mischung von „halb Fuge vnd halb Imitation" wiederkehrt (zit. nach: Sweelinck, *Composition Regeln*, ed. H. Gehrmann, Werken X, s'Gravenhage u. Lpz. 1901, 61), ist der Imitationsbegriff indessen offensichtlich dem der fuga untergeordnet; denn Weckmann beschreibt unter dem Lemma „Hier folgen Vnterschiedliche Maniren von Fugen" (ibid., 59 a) auch die Imitation als eine Fugenart („Manier"):

loc. cit.: Imitation ist eine Manier von Fugen, die nicht so eben nachgehet mit eben denselben Noten vnd Intervallen, sondern behält nur die Manier der Vorhergehenden stim in etwas ...
Dieß vorhergehende Exempel ist vngebundene Imitation vnd mag gemacht werden in der Secund, Tertia, Sext, Septima vnd dergleichen, aber nicht bis zum Ende zu. (Wie

im Canon oder in der gebundenen Fuga oder Imitation zu geschehen pflegt.) Sondern nur ein theil, vnd nur uf dieselbe Manier (60 a f.).

Denselben Begriff der Imitation subsumiert G. M. Bononcini (*Musico Prattico*, Bologna 1673) dem der fuga, da er ersteren als Synonym für die Ausdrücke fuga impropria oder irregolare zur Bezeichnung einer besonderen Spezies der fuga sciolta einführt („L'impropria, ouero irregolare, è l'istessa, ch'è l'imitazione", 81 f.); ansonsten definiert er ihn aber ganz im Sinne von Artusi und Tigrini (vgl. 88). Bezeichnend für den nun mehr sekundären Stellenwert von imitazione (gegenüber dem fuga-Begriff) ist überdies nicht nur die Betitelung der sich anschließenden Notenbeispiele mit „Fuga ... imitata alla seconda [etc.]" (88 f.), sondern auch – da für die Imitation selbst keine Umkehrungsform angegeben ist – die Substitution der (Zarlinoschen) Bezeichnung imitatione per arsin et thesin durch fuga contraria (→ *Inversio* IV. (2)).
Diese Gleichsetzung von imitazione und fuga impropria bzw. irregolare scheint auf den ital. und dtsch. Sprachraum beschränkt zu sein. Z. Tevo etwa (*Il musico testore*, Venedig 1706) präzisiert nicht allein die Klassifizierung der fuga irregolare bzw. impropria als eine Art der fuga sciolta (vgl. 313 u. 315), sondern führt auch für eine Unterscheidung zwischen fuga und imitatione die fortan maßgebliche Kategorie der Tonart („Tuono, ò Modo") ein. Sei die Beachtung der Tonart bei der fuga unumgänglich, so sei dies bei der imitatione nicht nötig, weil hier andere Einsatzintervalle maßgebend seien; auch könne man in einer Imitation aufgrund des nicht so strengen Festhaltens an der Tonart von einer Quinte in eine andere überwechseln, womit Tevo – wie auch das beigefügte Notenbeispiel zeigt – auf den Fall anspielt, daß Dux und Comes mit demselben soggetto nacheinander auf c bzw. g und dann auf d bzw. a einsetzen:

op. cit.: La differenza, che è trà la fuga, e l'Imitatione è questa, che la fuga si fà all'unisono, alla quarta, alla quinta, alla ottava, e sue replicate con l'obligo di osservare le corde del Tuono, ò Modo; e l'Imitatione si fà alla seconda, alla terza, alla sesta, alla settima, & altre consimili replicate, e perciò non è obligata all'osservatione del Tuono, ò Modo; onde non havendo questo rigore di toccare le corde del Tuono; può passare dalla quinta all'altra quinta, mà deve però ritornare nella corda del Tuono ... (320); die Gleichsetzung der Bezeichnungen imitazione und fuga impropria bzw. irregolare ist noch im Art. *Imitazione* im LichtenthalD (Mailand 1826, I, 326) belegt.

Diese Variante des Imitationsbegriffs, der gleichbedeutende Wortgebrauch mit fuga impropria bzw. irregolare, begegnet im Dtsch. bei J. Mattheson (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hbg 1713, 147); währenddessen läßt sich die ursprüngliche Zarlinosche Bedeutung um 1700 mehrfach belegen, etwa bei J. Ozanam (*Dictionaire mathematique, Musique*, Amsterdam 1691, 657), G. A. Bontempi (*Historia mvsica*, Perugia 1695, 244 f.) und im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 28 u. 36). Beide Verwendungsweisen von Imitation registriert J. G. Walther in seinen *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708, ed. P. Benary, Lpz. 1955, 184 u. 187 f.) sowie im *Mus. Lexicon* (Lpz. 1732), das somit auch in diesem speziellen Kontext gleichsam eine Zusammenfassung der vorausgegangenen theoretischen Reflexionen bietet und zugleich deren Abschluß bildet:

Fuga impropria [lat. ital.] *Fuga irregolare* [ital.] *Fuga irregularis* [lat.] eine uneigentliche, unrichtige Fuge, ist nichts anders, als *Imitatio* (266 b); ähnlich M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.* (Augsburg [1745] 1746, 136 a);
Imitatione, oder *Imitazione* [ital.] *Imitation* [gall.] *Imitatio* [lat.] eine Nachahmung, Nachmachung, ist: wenn eine Stimme die Melodie einer andern in der *Secund, Terz, Sext*, oder *Septima* nachmachet (327 b); ähnlich im StößelL (Chemnitz 1737, 189).

Eine bedeutsame Änderung des in Rede stehenden Imitationsbegriffs nimmt J. J. Fux in seinem sich ganz am (strengen) Palestrina-Stil orientierenden *Gradus ad parnassum* (Wien 1725) vor, wenn er damit diejenige kontrapunktische Setzweise bezeichnet, bei der der Comes in jedem Intervallabstand, also nicht bloß in den imperfekten Konsonanzen und Dissonanzen, zum Dux einsetzen kann:

Imitatio fit, quando pars sequens antecedentem sequitur post aliquam pausam servatis iisdem intervallis, quibus antecedens incessit, nullâ Modi, Toni, Semitoniique habitâ ratione; id quod fieri potest in Unisono, Secundâ, Tertiâ, Quartâ, Quintâ, Sextâ, Septimâ, & Octavâ ... (140).

Diese Definition birgt bei näherem Zusehen (und beim Vergleich mit jener von fuga) zwei weitere grundlegende und zukunftsweisende Neuerungen (vgl. unten, IV.): erstens handelt Fux die Imitation vor der Fuge, mithin quasi als deren Vorstufe ab, und zweitens ergänzt er die bis dahin gängige Bestimmung des Imitationsbegriffs durch den Ausdruck „modus", der zwar für die Imitation selbst ohne Belang ist, dem freilich wie bereits 1706 bei Tevo für die Abgrenzung der fuga gegenüber der imitatio entscheidendes Gewicht zukommt: denn die fuga, die nichts anderes als eine imitatio sei, beschreibe man sie als ein Stück, „wenn die vorausgehende Stimme flieht, von der nachfolgenden in die Flucht geschlagen", unterscheide sich von der imitatio namentlich durch die Beachtung des „gewöhnlich Tonart" genannten Modus (143).
Daß J. Grassineau im Art. *IMITAZZIONE* seines *Mus. Dictionary* (London 1740) ebenfalls die Möglichkeit erwähnt, daß in einer Imitation der Comes in jedem Intervallabstand zum Dux einsetzen kann, ist um so bemerkenswerter, als er sich ansonsten eng an das BrossardD anlehnt; so nennt er als Einsatzabstand zwischen den Stimmen zunächst nur die im-

perfekten Konsonanzen und Dissonanzen und rekurriert dabei eigens auf S. de Brossard, fügt dann aber in einem Nebensatz hinzu, daß der Comes in jedem Intervall einsetzen könne (wohingegen Grassineau den ‚eigentlichen' Unterschied der Imitation zur Fuge in der ungenauen Beantwortung der Intervallgrößen erblickt):

Imitation differs from a fugue, says Mr *Brossard*, in regard in the former, the repetition must be a second, third, sixth, seventh or ninth, either above or below the first voice or guide; to which it may be added, that it may be at any interval; and differs properly from *fugue*, in that in *Imitation*, the intervals may not be precisely the same ... (109); der weitgehend identische Art. *IMITATION* des HoyleD (London 1791, 67 f.) hingegen führt als Unterscheidungsmerkmal zwischen Imitation und Fuge ausschließlich die gegensätzlichen Einsatzintervalle an.

*

Exkurs: Mit Rekurs namentlich auf G. M. Bononcinis Definition von Imitation (vgl. oben im Haupttext) übernimmt G. Martini von G. Paolucci (*Arte pratica di contrappunto* II, Venedig 1766, 61 ff.) in seine *Esemplare o sia saggio fondamentale prat. di contrappunto* (Bologna 1774-75) das Kompositum Fuga d'Imitazione ein, um damit — gegenüber den beiden anderen, Fuga Reale und Fuga del Tuono genannten und strenger reglementierten Fugenformen — eine Fuge mit besonderer, ‚freierer' Themenbeantwortung zu bezeichnen. (Von der ebenfalls oben skizzierten Dreigliederung des Fugenbegriffs überhaupt bei Sc. Cerreto oder L. Zacconi und insbesondere von Cerretos Ausdruck fuga à imitatione scheint trotz der augenscheinlichen Korrespondenz mit dem Begriffswort fuga d'imitazione keine weiterreichende Ableitung vorzuliegen; vielmehr läßt sich Paoluccis Begriffsprägung in erster Linie als Konsequenz aus der im Laufe des 18. Jh. vollzogenen Dichotomie von Fuge als Gattungsbezeichnung und Imitation als Bezeichnung eines allgemeinen mus. Prinzips erklären.) Martini zufolge entspricht in der fuga d'imitazione die Risposta der Proposta (als Synonyma für Comes und Dux) hinsichtlich entweder der Notenwerte, der Intervalle oder der Notennamen allein bzw. sei ihr nicht völlig ähnlich, sondern mit gewisser „Freiheit und Veränderung" ausgestattet:

op. cit. I: Questa Specie di Contrappunto doppio viene ad assomigliarsi alle Fughe d'Imitazione, nelle quali la Risposta corrisponde alla Proposta, o di sole Figure, o di soli Intervalli, o di Sillabe sole (37);
loc. cit. II: Se poi la *Risposta* sarà simile, ma non in tutto alla *Proposta*, anzi con qualche libertà, e variazione, in tal caso verrà chiamata la *Fuga d'Imitazione* (xviii).

Aufgrund dieser „libertà, e variazione" könne die Risposta der Proposta in einem beliebigen, „bequemen" Zeitabstand folgen und in jedem Intervall einsetzen und brauche im Falle eines mehrteilig angelegten Soggetto nur einzelne seiner Abschnitte wiederholen (vgl. xxxii f.).
Im Dtsch. scheint diese Bezeichnungsweise, abgesehen von singulären Belegen wie bei G. J. Vogler (*Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* III, 2, 1780/81, 76 f.), nicht geläufig zu sein, wohingegen sie im Ital. häufiger begegnet (vgl. L. A. Sabbatini, *Tratt. sopra le fughe mus.*, Venedig 1802, 14, oder LichtenthalD, Rom 1826, Art. *FUGA*, I, 285). Unter Berufung auf seine Verwendung im Ital. wird der Ausdruck (als „fugue d'imitation") Anfang des 19. Jh. namentlich in die franz. Fugenlehre übernommen (zuerst wohl von H. F. M. Langlé, *Traité de la Fugue*, Paris 1805, 1), wobei den einzelnen, von Martini genannten Implikationen teilweise unterschiedliches Gewicht beigemessen wird, ohne allerdings die Implikation in Frage zu stellen, daß damit eine Fuge mit ‚richtiger' Exposition gemeint ist (vgl. die Bestimmungen im Art. *Fugue* im Castil-BlazeD, Paris [1821] ²1825, I, 255, bei Fr.-J. Fétis, *Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris [1824] ²1846, II, 36, L. Cherubini, *Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue*, Lpz. u. Paris 1835, 111 b, oder bei A. Elwart, *Le Contre-point et la Fugue appliqués à la compos. idéale*, Paris 1840, 132).

Lit.: I. Horsley, Fugue. History and Practice, New York u. London 1966, 119 f.; R. Groth, Die franz. Kompositionslehre d. 19. Jh., BzAfMw XXII, Wiesbaden 1983, 124 ff.

*

(3) Verschiedene Musiktheoretiker in der Nachfolge G. Zarlinos zeigen bezüglich des Ausdrucks Imitation nur ein Geringes Interesse an einer terminologischen Differenzierung zu fuga oder überhaupt an einem eigenständigen kontrapunktischen Imitationsbegriff.
So steht S. Calvisius, dessen *Melopoiia sive Melodiæ Condendæ Ratio* (Erfurt 1592) weitgehend eine lat. Paraphrasierung der einschlägigen Kap. aus Zarlinos *Istitutioni harmoniche* darstellt, der dort proklamierten Trennung zweier kontrapunktischer Prinzipien ablehnend gegenüber. Diejenige fuga-Form, bei der der Comes den Dux zwar „in spaciis et lineis" (als die dem Zarlinoschen „grado" äquivalente Wendung), nicht aber entsprechend denselben Tönen und Halbtönen beachte, werde von einigen Autoren als imitatio bezeichnet; er selbst habe allerdings Vorbehalte gegenüber dieser Unterscheidung: auch wenn ihr große Bedeutung beigemessen werde und sie viel zur richtigen Erkenntnis der Natur der fuga beitrage, scheine sie dennoch zugleich auch (zu) subtil zu sein und könne den Anfänger verwirren, weswegen Calvisius die verschiedenen Erscheinungsformen unter der Benennung fuga zusammenfaßt:

Quando verò eundem quidem progressum in spaciis et lineis comes observat, nec tamen eosdem tonos aut Semitonia, imitatio à quibusdam vocatur. Etsi autem hæc distinctio est alicujus momenti, et multum facit ad fugarum naturam rectè cognoscendam: tamen cum simul etiam subtilis videatur, et studia incipientium impedire possit, non magnoperè eam urgebimus, sed utramque consecutionem, Fugæ nomine comprehendemus (f. H 5).

Andere Autoren verzichten gänzlich auf den Begriff Imitation, so Th. Morley (*A Plaine and Easie In-*

trodvction to Practicall Mvsicke, London 1597; die Belege für „imitation" in der von R. A. Harman besorgten NA [London u. New York ²1963, etwa 149 ff.] täuschen in dieser Hinsicht, da im Orig. jeweils von „Fuge" [vgl. 76 f.] die Rede ist); in Morleys Nachfolge seien G. Coperario (*Rules how to Compose* [um 1614], ed. M. F. Bukofzer, Los Angeles 1952; auch hier irritiert der Ausdruck Imitation, mit dem der Hg. seinen Kommentar des betreffenden Abschn. *How to maintayne a fuge* [f. 36'-40] überschreibt) und Ch. Butler (*The Principles of Musick*, London 1636) erwähnt. Obgleich M. Mersenne im *Liure cinquiesme de la Compos.* seiner *Harmonie universelle* (Paris 1636) Zarlinos Äußerung über die besondere Intervallbeantwortung in der Imitation referiert (320), verzichtet er im folgenden auf dessen begriffliche Trennung und spricht ausschließlich von „Fugues" (321); bei einer, die La Voye Mignot später „Imitation de mouuement" (vgl. unten, III. (4)) nennt, ahmt der Comes bloß den Rhythmus nach. Auch andere franz. Theoretiker kennen Imitation nicht als eigenständigen Begriff — so stellt J. Ozanam fest, daß sämtliche Imitationsformen gewöhnlicherweise unter der Bezeichnung Fugue vereinigt würden (*Dictionaire mathematique, Musique*, Amsterdam 1691, 657) —, sondern allenfalls als Erklärungswort für fuga (vgl. La Voye Mignot, *Traité de mvsique*, Paris 1656, ²1666, 109, oder G.-G. Nivers, *Traité de la compos. de mvsique*, Paris 1667, 49).

Eine solche, im 17. Jh. geläufige fuga-Definition scheint auf J. Lippius (*Synopsis mvsicæ novæ*, Straßburg 1612) zurückzugehen, der die fuga sowohl mit repetitio wie mit imitatio beschreibt und somit dem im Ausdruck Wiederholung gelegenen formalen Moment des (bloßen) Aufeinanderfolgens verschiedener Stimmen den qualifizierenden Aspekt des Nachahmens hinzufügt:

Deniqúe requiritur partium qvædam Repetitio et Imitatio vel Simplicior, vel Artificiosior, quæ Fuga Soluta sc. in alias præsertim clausulas dícta Ornamentorum Musicorum Ornamentum ... (f. H 5' f.); ähnlich J. H. Alsted, *Encyclopaedia* (Herborn 1630, XX, 7, ed. I. Schultz, Marburg 1967, 212) u. J. Crüger, *Synopsis Musica* (Bln 1630, f. O 4').

A. Berardi etwa fügt den zwei Bestimmungswörtern replica und reditta — womit seine fuga-Definition eine reine Paraphrase des betreffenden Passus („alcune Repliche, o Reditte di vna particella, et tallora di tutta la Modulatione di vna parte contenuta nella Cantilena") aus Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig ³1573, 257) wäre — als drittes die Formel „pure imitatione" hinzu:

Docvmenti armonici (Bologna 1687): La fuga è vna replica, ò reditta, ò pure imitatione d'vna particella, ouero tal'hora di tutta la modulatione di vna parte contenuta nella Cantilena (36).

(4) Unabhängig von dem oben (III. (2)) beschriebenen Traditionsstrang werden im 17. Jh. in jeweils singulären Fällen VERSCHIEDENE FUGA-ÄHNLICHE KOMPOSITIONSFORMEN mit dem Begriff Imitation belegt.

W. Schonsleder, der den Ausdruck mit fuga brevis gleichsetzt, und H. Purcell (in der von ihm korr. und erw. 12. Aufl. von J. Playfords *An Introduction to the Skill of Musick*, London 1694) verstehen unter Imitation eine Fuge kürzeren Umfanges, also ein Stück von fugato-artigem Charakter; als Einsatzintervalle zwischen Dux und Comes geben beide Autoren aber ausdrücklich nur die perfekten Konsonanzen an (bei Purcell ist dazu die vorausgehende Definition „A Fuge, is when ... the other [part] repeats the same in the Unison, or such like in the Octave, a Fourth or Fifth above or below the Leading Part" [f. H. 5'] heranzuziehen):

Schonsleder, *Architectonice mus. universalis* (Ingolstadt [1631] ²1684): Breues illæ [fugæ] seu imitationes plurimum gratiæ habent. Instituuntur autem per vnisonum, octauas, quintas aut quartas, prout tonus fugæ patitur (37);
Playford, *op. cit.*: There is another diminutive sort of Fugeing called *Imitation* or *Reports*; which is, when you begin *Counterpoint*, and answer the *Treble* in some few Notes as you find occasion when you set a *Baß* to it (f. H 6').

La Voye Mignot fügt im Anhang der 2. Aufl. seines *Traité de mvsiqve* (Paris [1565] ²1666) der bereits in der 1. Aufl. behandelten sog. Quintfuge (mit einem in Quarte oder Quinte zum Dux einsetzenden Comes) zwei weitere Imitationsformen hinzu; „imitation de Chant" bezeichnet eine „Fugenart" mit Dux und Comes im Abstand eines Unisonus oder einer Oktave, „imitation de mouuement" dagegen — offenbar im Anschluß an M. Mersenne (vgl. oben, III. (3)) — eine Wiederholung der rhythmischen Bewegung, „ohne sich dennoch nach der Fuge [dem Fugensoggetto] zu richten", und die sehr viel Anmut besitze, zumal wenn die Stimmen in Umkehrung verliefen:

Imitation de Chant n'est autre chose qu'vne maniere de fugue qui se fait entre les parties, ou à l'vnisson ou à l'octaue.
Imitation de mouuement est lors que les parties se suiuent par mesme valeur de nottes sans neantmoins s'assujettir à la fuge: & cette imitation a fort bonne grace quand elle se peut faire non seulement par mesme valeur de nottes; mais encore par contraire mouuement entre les parties (15).

A. Werckmeister schließlich meint mit „imitation" eine „weniger kunstvolle" Art mit unregelmäßigen Einsätzen von Dux und Comes, die von denen in einer „rechten Fuga" abweichen, wobei er auf jenen früheren Passus Bezug nimmt, in dem er zwischen fuga und imitation auch hinsichtlich der Frage zu differenzieren scheint, ob der Dux beim Einsatz des Comes fortfährt (wie bei der Fuge) oder ob der Co-

mes den Dux mit dem Thema ablöst und ihn somit lediglich „nachahmet“:

Cribrvm Mvs. (Quedlinburg u. Lpz. 1700): Denn eine [rechte] *Fuga* muß von rechtswegen *continuiren* / wenn der *Comes* anfähet / also daß der *dux* und *Comes* hinter einander hergehen: Es ist dieses *Thema* nur etwa eine *imitation*, da eine Stimme der andern nachahmet (14 f.); Doch ist dieses [Exempel] einer Fuge ähnlicher als das vorige *Thema*. Denn der *Comes* schläget bald an / ehe der *dux* zum ende kömt / und der *dux* hinwieder ehe der *Comes* sich endiget... wann aber ein *Thema* bald in der *Quinta* oder *Octava* auch in andern *intervallis* eines nach dem andern angeschlagen wird / so ist es nur wie gesaget eine *imitation*, und ist *parum artis* darinnen (16).

IV. Seit dem frühen 18. Jh. meint Imitation, als nicht mehr in bloßer Abhängigkeit von fuga zu definierende kontrapunktische Setzweise, sondern als UMFASSENDES MUSIKALISCHES PRINZIP DIE IDENTISCHE ODER ÄHNLICHE WIEDERHOLUNG EINER MELODISCH-RHYTHMISCHEN SINNEINHEIT DURCH WENIGSTENS EINE ANDERE STIMME IN EINER BELIEBIGEN KOMPOSITION. Imitation schließt die Gattungen Fuge und Kanon mit ein, wohingegen die bisher für diesen Begriff grundlegende Äquivalenz zu dem der fuga aufgrund der im Spätbarock kompos. verfestigten und zu einer (auch theoretisch reflektierten) mus. Gattung avancierten Fuge obsolet geworden ist. Mit dem erweiterten Imitationsbegriff, in den — wenn auch meistens nicht ausdrücklich erwähnt — die bisher strikt ausgeklammerte und dem Bedeutungsbereich von fuga zugeordnete identische Wiederholung im Unisonus mit aufgenommen ist, geht gleichwohl die alte Bedeutung von Imitation nicht verloren; vielmehr werden einzelne ihrer Konnotationen tradiert oder auch alle und insofern der ältere Begriff in den neueren integriert.

(1) Der Begriff Imitation IM REIN SATZTECHNISCHEN SINNE verstanden zeichnet sich aus erstens durch die terminologische Abgrenzung gegenüber den verwandten satztechnischen Bezeichnungen Wiederholung und Versetzung, zweitens durch die Unterscheidung eines weiter gefaßten Imitationsbegriffs von einem solchen im eigentlichen Sinne, der (neben Fuge und Kanon) jenem subsumiert ist, und drittens durch die inhaltliche Auffüllung dieses engeren Begriffs von Imitation mittels einer systematischen Auffächerung, indem (begrifflich) bestimmte Epitheta hinzugefügt bzw. (sachbezogen) die einzelnen Imitationsmöglichkeiten aufgezählt werden.
In zwei zu Beginn der 1720er Jahre nahezu gleichzeitig publ. Texten von J.-Ph. Rameau und J. Mattheson kündigt sich dieser Begriff an. Dabei wird Rameaus Definition in der Folgezeit nur vereinzelt aufgegriffen und übt deshalb weitaus geringeren Einfluß auf die Etablierung des in Rede stehenden Imitationsbegriffs aus, bei der es sich überhaupt cum grano salis um eine auf den dtsch. Sprachraum beschränkte Entwicklung handelt.
Rameau führt den Ausdruck Imitation zunächst im Blick auf die Vokalmusik ein. Dieselbe Übereinstimmung der Meinungen, die man an mehreren Textstellen finde, suche man auch im Gesang zu treffen; eine solche „Imitation“ unterliege keiner anderen Beschränkung als der, den Zuhörer nicht durch ihre Ausdehnung und eine „zu große [vielleicht zu verstehen als wörtliche] Wiederholung“ zu langweilen. Formal gesehen sei die Imitation völlig ungebunden, da ihr Ausmaß (ob einen oder mehrere Takte der [nachzuahmenden] Melodie oder sogar diese ganz) wie die zugrundeliegende Harmonik allein von der Klugheit des Komponisten und unserem Geschmack abhängen. Auch an späterer Stelle, wo Rameau die Imitation vom ästhetischen Standpunkt eher pejorativ bewertet, definiert er sie nur als beliebige Wiederholung eines gewissen Gesanges ohne weitere Regelmäßigkeit. Ihr ist die Fuge insofern untergeordnet, als Rameau in dieser eine neue und eingeschränktere Art von Imitation sieht; überdies bestehe zwischen beiden der Unterschied, daß die Fuge bzw. das Fugenthema abwechselnd in allen Stimmen gehört werden müsse, während die Imitation „nur in einer einzigen Stimme stattfinden“ könne, wobei letzterer Satz der Klarheit halber dahingehend zu ergänzen wäre, daß eine a n d e r e, von der nachzuahmenden Stimme verschiedene gemeint ist (vgl. nachstehenden Exkurs):

Traité de l'harmonie (Paris 1722): S'il se trouve une conformité de sentimens dans plusieurs endroits des paroles, c'est pour lors qu'il est à propos de faire rencontrer la même conformité dans le Chant dont on se sert pour les exprimer, ce que nous appellons *Imitation*; & cette Imitation n'a d'autres bornes, que celles de ne point ennuyer l'Auditeur par sa longueur, ou par une trop grande répetition, étant libre d'imiter une partie du Chant ou le tout, selon le juste discernement du Compositeur; & les Cordes sur lesquelles doit rouler cette imitation, dépendent absolument de nôtre goût ...
L'on distingue la Fugue, de l'Imitation, en ce que celle-cy peut n'avoir lieu que dans une seule Partie, qui est ordinairement celle qu'on appelle *le Sujet*, au lieu que la Fugue doit être entenduë alternativement dans chaque Partie ... (163);
L'*Imitation* n'a rien de particulier(e) qui merite attention; elle consiste seulement à faire repeter à son gré, & dans telle Partie que l'on veut, une certaine suite de Chant, sans autre regularité (332).

*

Exkurs: J. Matthesons Ansicht (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 333), Rameaus Begriff von Imitation weiche vom bisherigen, durch seinen unabdingbaren

Konnex mit dem Mehrstimmigkeitsprinzip gekennzeichneten ab, da in ihm nun auch entsprechende Wiederholungen in ein und derselben Stimme integriert scheinen, entbehrt jeder Grundlage.

Wenn Mattheson im Anschluß an eine dtsch. Übers. des Rameauschen Passus über den Unterschied zwischen Imitation und Fuge ein mindestens zweistimmiges Satzgefüge als notwendige Voraussetzung für den Imitationsbegriff pointiert —

Es muß also die Nachahmung mit der Wiederholung nicht vermischet werden, welches obiger Schrifftsteller gethan hat. Jene erfordert wenigstens zwo Stimmen; diese mag es wol mit einer eintzigen bestellen (ibid.) —,

so rührt dieser Einwand wie gesehen von einer ungenauen Interpretation der betreffenden Textstelle bei Rameau her. Dessen Aussage, daß die Imitation „peut n'avoir lieu que dans une seule Partie", ist aber in der Tat mißverständlich: denn Rameau bezieht hier den Ausdruck Imitation nicht auf die Relation von nachzuahmender und nachahmender Stimme insgesamt, sondern allein auf eine einzige andere, von der nachzuahmenden unterschiedene Stimme. Dahinter steht der Gedanke, daß sich die Imitation auf nur zwei Stimmen beschränken kann, während weitere Stimmen unabhängig von diesen beiden verlaufen können (in der Fuge aber alle Stimmen an der ‚Nachahmung' beteiligt sein müssen).

Rameau folgend hält sich J.-Le Rond d'Alembert strikt an dessen Text, bemerkenswerterweise unter Auslassung der negativen ästhetischen Einschätzung:

Elemens de musique (Paris 1752): L'imitation consiste à faire répéter le chant d'une ou de plusieurs mesures dans une seule partie ou dans toutes, & sur tel différens modes que l'on veut (167).

J. L. de Béthisy hingegen weicht von Rameau insofern deutlich ab, als er nicht allein die Imitation nun im positiven Sinne (unter dem Aspekt des Gefallens) bewertet, sondern auch ausführt, daß die Imitation „entweder in derselben Stimme, die den zugrundeliegenden Gesang [dessein] vorgetragen habe, oder in einer anderen Stimme zu finden sei" (wobei Béthisy selbst allerdings im Falle der genauen Imitation in ein und derselben Stimme eine Beantwortung im Unisonus und der Oktave ausschließt oder zumindest bezweifelt, diese als Imitation bezeichnen zu dürfen):

Exposition de la théorie et de la pratique de la musique (Paris [1754] ²1764): L'*imitation irréguliere* ... se trouve dans la même partie qui a annoncé le dessein, soit qu'elle se trouve dans une autre partie ...

L'*Imitation exacte* ... peut se trouver dans la même partie qui a annoncé le dessein. En ce cas elle n'est pas à l'unisson ni à l'octave. Ce n'est pas qu'une partie ne puisse recommencer sur les mêmes dégrés ou à l'octave ce qu'elle a dit, mais je ne crois pas que cela doive s'appeller imitation (308 f.).

Neben ebenso zweideutigen Aussagen wie bei Sulzer begegnen singulär Definitionen von Imitation, die ausdrücklich solche Wiederholungen in ein und derselben Stimme implizieren; Momigny zufolge müsse die Beantwortung dann allerdings von einem anderen Ton derselben Tonart aus erfolgen, weil sonst (als latente Begründung) wohl eine reine Wiederholung vorliege:

P. C. Humanus [Pseudonym für Hartung], *Mus. theor.-pract.* (Nürnberg 1749) XXVI, § 448: Die Themata werden entweder nur auf einer Stimme hintereinander angebracht, wie z. E. in denen heutigen Menueten; oder in denen Mit-Stimmen wird das Thema wann es da zu Ende, dort in einer andern Octav, oder in einer andern Harmonie gehört. Beydes heißt man eine Imitation (72);

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* III (Lpz. ²1793), Art. *Nachahmungen. (Musik.)*: Man bringet sie [sc. Imitationen] sowol in einer, als in mehreren Stimmen, bald mit strengerer, bald mit weniger genauer Aehnlichkeit an, und nennet sie deswegen strenge, oder freye Nachahmungen (492 b);

J.-J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de compos.* I (Paris 1803): *On peut imiter dans la même Partie, ou dans diverses Parties.*

Faire une imitation, dans la même Partie, c'est porter un chant sur d'autres Cordes, *du même Ton*, que celles sur lesquelles on l'a fait entendre le première fois (262).

Von wenigen Belegen also abgesehen (bei Autoren oftmals sekundären Ranges, die wie Béthisy und wohl auch Momigny nur versehentlich eine solche ‚erweiterte' Bestimmung von Imitation zu liefern scheinen) wird der Bezug zur Mehrstimmigkeit als conditio sine qua non des Imitationsbegriffs erst um 1900 von H. Riemann aufgehoben (vgl. unten, IV. (4)).

*

Matthesons früheste Auseinandersetzung mit dem Begriff der Imitation rührt von einer Kontroverse mit dem Kantor H. Bokemeyer her, die er unter dem Titel *Canonische Anatomie* in seiner *Critica musica* (Hbg 1722-25) abdruckt. Weist Bokemeyer dem Kanon den „höchsten Gipfel" (I, 283) der Musik zu, dem die Fuge (infolge ihrer „größeren Freyheit") untergeordnet sei und dieser die Imitation, „da sie der Fuge nachgesetzet wird / noch geringer ist / als diese" (240), so dreht Mattheson als Verfechter des galanten Stiles nun diese Reihenfolge um, wenn er — aus sowohl chronologischer wie begrifflich-systematischer Sicht argumentierend — im *Zweyten Schnitt* (datiert Februar 1723) erklärt, „der Canon komme aus den Fugen / und diese aus der *simplen imitation* her" (275). (Die Herleitung des Kanons aus der Imitation gilt heute als überholt, und man sieht beide Prinzipien als weitgehend unabhängig voneinander entstanden an.) Im *Dritten Schnitt* (vom März 1723) unterscheidet Mattheson dann zum einen zwischen der „natürlichen" Imitation und den daraus abgeleiteten „figürlichen", durch die „Kunst" bzw. „Künsteley" geschaffenen Prinzipien Fuge und Kanon, zum anderen innerhalb der Imitation selbst zwischen einem Begriff im weiteren Sinne, der Fuge, Kontrapunkt und Kanon als von der Imitation „abgestammte Figuren" in sich begreift, und einem im engeren Sinne, den er mit einem nicht weiter erläuterten „Natur-alten *genus*" erklärt; nebenbei sei die Imitation eine noch ungebundenere Form als die „freye Fuge":

Die Natur hat die *imitation* gewiesen / und diese ist so alt als jene ... Durch die Kunst sind hernach die Fugen / und durch die Künsteley zuletzt der Canon ... *generirt* worden. Denn *imitatio* ist natürlich; Fugen und Canones aber sind figürlich ... (295 f.);
Wir mögen *imitationem* nun in weitem oder engen Verstande nehmen / so thut solches nichts zur Sache. *Sensu latiori* hält sie alle Fugen / Contrapuncte / Canones etc. als von ihr / *successu temporis*, abgestammte Figuren / in und unter sich; *stricte* aber wird nur ihr Natur-altes *genus* dadurch verstanden ... Warum soll auch die *imitatio* nicht ganz ungebunden seyn? Mir ist sie eben so ungebunden / und noch viel ungebundener / als *Fuga sciolta*, das ist: die freye Fuge (297).

Der neugefaßte Begriff von Imitation wird in verschiedenen, zwischen 1730 und 1753 entstandenen Schriften detaillierter expliziert. J. A. Scheibe (*Compendium Mus. Theor.-pract.* [hs. um 1730], ed. P. Benary, Lpz. 1961) behandelt die „freye Imitation" (im 9. Abschn.) vor der „Fuga" (im 10.) und hebt die das ganze 17. Jh. hindurch zu beobachtende Limitierung des Einsatzes zwischen beiden Stimmen auf bloß vier Intervalle auf; darin dürfte er von J. J. Fux beeinflußt sein, der 1722 in seinem weitverbreiteten Lehrbuch eben diese beiden Bedeutungsaspekte des Imitationsbegriffs eingeführt hatte. Die Dreigliederung in Imitation, Fuge und Kanon kommt bei Scheibe begrifflich dadurch klarer zum Ausdruck, daß von „drey Sorten" (40) oder „Claßen der *Imitation*" (41) die Rede ist, womit die Relation dieser drei Begriffe zueinander nunmehr gänzlich anders bestimmt ist als noch im 17. Jh. (etwa bei G. M. Bononcini). Scheibes Definition der „*Imitation* überhaupt" bzw. „in weitläuffigen Verstande genommen" als natürlichem oder künstlichem Prinzip (in Anlehnung an Matthesons Trennung der natürlichen Imitation von der figürlichen Fuge und Kanon) ist allgemein gehalten: nicht nur bleiben die Angaben zur Anzahl der Stimmen („in verschiedenen Stimmen") und zu den Beantwortungsintervallen („höher oder tieffer") noch unbestimmt, sondern auch die Art des „Nachmachens" erfährt über einen Hinweis auf „zierliche Veränderung" hinaus keine nähere Interpretation:

Die *Imitation* überhaupt ist eine besonders theils natürliches theils künstliches Verfahren, ein gewißes erwehltes *Thema* oder kurz gefaßte *Melodie* in verschiedenen Stimmen höher oder tieffer nach zumachen, und mit einer zierlichen Veränderung durch zu arbeiten (40).

Darüber hinaus kündigt sich innerhalb des enger gefaßten Begriffs, der „freyen *Imitation*", die zusammen mit Fuge und Kanon den Begriff von „*Imitation* überhaupt" untergliedert (und keinesfalls zu verwechseln ist mit J. G. Walthers gleichlautender Bezeichnung als Äquivalent zu Zarlinos „imitatione sciolta"; vgl. oben, III. (1)), nochmals die Abspaltung einer speziellen Bedeutung an. Denn einerseits meint freie Imitation, die — wie es später heißt — „auf alle Arten *musicali*scher Stücke" ausgedehnt werde (zit. unten, IV. (2)), für Scheibe jenes Prinzip des Komponierens, „wodurch ich, ohne mich an gewiße Gränzen zubinden, mit dem *Themate* oder *Melodie* verfahren kan, wie ich will" (ibid.). Von dieser gleichsam unbeschränkten freien Imitation vage unterschieden als „eine Arth der freyen *Imitation*" (41), bezeichnet andererseits derselbe Ausdruck — durch ein entsprechendes Epitheton als geläufige Bezeichnung ausgewiesen („die so genannte freye *Imitation*") — auch eine gewisse Fugenform, „welche sich etwas nach der *Fuge* richten soll, auch deßwegen *Fuga irregularis* genennet wird". Bei dieser sozusagen eingeschränkteren freien Imitation könne der Comes in jedem Intervallabstand zum Dux einsetzen; außerdem brauchen die „*Intervalla Thematis* ... nicht in eben der Größe wiederhohlet zuwerden; denn es ist gennug, wenn nur eine Ähnlichkeit vorhanden ist" (ibid.), worunter allerdings auch der Austausch etwa einer Terz gegen eine Quarte oder Quinte verstanden werden könnte.

In seiner *Freyen Abh. von d. Fuge*, die das 49. und 50. Stück (vom 4. bzw. 11. August 1739) des *Critischen Mus.* (Lpz. ²1745) umfaßt, findet — wie in Matthesons gleichzeitig publ. *Vollkommenen Capellmeister* — nun sehr viel häufiger auch das dtsch. Begriffswort Nachahmung Verwendung (nach seinen vereinzelten Nachweisen um 1700, etwa 1701 in der Übers. von G. M. Bononcinis *Musico prattico* oder 1708 in J. G. Walthers *Praecepta d. Mus. Compos.*). Hier verdeutlicht Scheibe die ambivalente Verwendungsweise des Begriffs der freien Imitation. Die in der Lit. belegten Ausdrücke Fuga irregularis bzw. uneigentliche Fuge müßten sich nicht immer mit der Bedeutung von freier Imitation decken; diesen Ausdruck sieht Scheibe vielmehr als übergreifenden Begriff für die ihm untergeordneten Bezeichnungen „freie Nachahmung an sich selbst" und „uneigentliche Fuge" an:

Diese [sc. freye Nachahmung] wird nun bald *Imitatio*, bald *Fuga irregularis*, oder die uneigentliche Fuge genennet. Wenn man aber genau betrachtet, wie weit sich eigentlich die freye Nachahmung erstrecket: so wird man gar bald finden, daß sie keinesweges allemal mit dem Namen der uneigentlichen Fuge zu belegen ist. Es ist vielmehr ein merklicher Unterschied unter beyden ... Wenn wir nun die freye Nachahmung deutlicher ansehen wollen: so finden wir, daß sie zweyerley ist: nämlich, die freye Nachahmung an sich selbst, und dann die uneigentliche Fuge, oder *Fuga irregularis* (449 f.).

Die erstgenannte, völlig zwanglose Art der freien Imitation erstrecke sich „auf alle Gattungen musikalischer Stücke" (450) und sei dementsprechend ebenso vielgestaltig und deshalb „nicht fest und nach ordentlichen Regeln zu bestimmen"; durch sie müsse man zum „wahren Schönen in der Musik, nämlich

zur Nachahmung der Natur gelangen" (womit einer der äußerst seltenen Belege für das Zusammentreffen dieser beiden Nachahmungsbegriffe vorliegt). Die „andere Gattung der freyen Nachahmung" (451), die *„Fuga irregularis,* oder die uneigentliche Fuge", sei dagegen „eingeschränkter"; als „Mittel" zwischen freier Imitation und Fuge habe sie „eigene Regeln" und weise „auch in der That eine große Aehnlichkeit mit der gewöhnlichen Fuge" auf (weswegen wohl Fr. W. Marpurg sie später aus dem Imitationsbegriff ausgliedert und dem der Fuge zuordnet).
Mattheson entwickelt im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) aufgrund der Idee einer ‚Klang-Rede', als welche er insbesondere jede reine Instrumentalkompos. betrachtet, den Begriff der mus. Nachahmung, „welche mit ihrem Kunstworte, *Imitatio, vel potius Aemulatio vocum* heisset" (331), womit die mus. Imitation für Mattheson weniger ein ‚reines' Nachahmen im Sinne eines Gleichkommens oder gar nur Ähnlich-Werdens als vielmehr einen Wetteifer der Stimmen darstellt und damit das Moment des Übertreffens impliziert (vgl. die Gleichsetzung beider Ausdrücke bei M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.*, Augsburg 1746, 156 a). Mattheson kennt nun „kein bessers Mittel" als die Imitation zur Darstellung eines solchen mus. Gesprächs, das er — ähnlich wie Rameau — in Analogie zu einer Unterhaltung sieht und das sich durch „Erörterung, Einwürffe, Beisprüche und Lustgefechte in den Klängen" (ibid.) auszeichnen solle. Dementsprechend beschreibt Mattheson die mus. Imitation (nach der Naturnachahmung und der Nachahmung als Parodieverfahren) in ihrer dritten Bedeutung als satztechnische Bezeichnung:

Drittens bemercket man durch die Nachahmung denjenigen angenehmen Wettstreit, welchen verschiedene Stimmen über gewisse Förmelgen, Gänge oder kurtze Sätze mit aller Freiheit unter einander führen ...
Es ist also unsre Nachahmung dieses Ortes nichts anders, denn die Bestrebung einer oder mehr Folge-Stimmen, demjenigen melodischen Satz, welcher vorher gehöret worden, auf das beqvemste, und ohne Einschränckung der Intervalle und des richtigen Wiederschlages, einiger maassen ähnlich zu werden (ibid.).

Den für ihn entscheidenden (und bereits durch Fettdruck der zit. Worte „mit aller" kenntlich gemachten) Aspekt der Ungebundenheit und Freiheit der Imitation exemplifiziert Mattheson namentlich in Abgrenzung zur Fuge: so bediene sich die Imitation „des Vorrechts, die Intervalle zu verändern, nach dem es beliebig ist, und an solchem Orte anzufangen, wo sichs am besten schicken will" (332), wie sie den als „Unterwurff" benannten soggetto „nach dem eigenen Gefallen des Setzers" verlängere, verkürze oder verwandle; vor allem binde sie sich „an keinen besondern Wiederschlag des Haupt-Satzes" (ibid.), wie er für die Fuge unabdingbar sei. Überdies weist Mattheson eigens auf das ambivalente Verhältnis der Ausdrücke Imitation und Wiederholung zueinander hin, einerseits den Unterschied zwischen ihnen (hinsichtlich der notwendigen Stimmenzahl; vgl. obigen Exkurs) und andererseits die Korrelation, indem zwar „alle Nachahmung ... gewisser Maassen eine Wiederholung", nicht aber jede Wiederholung eine Imitation sei (333).
Die endgültige Fixierung des kompositionstechnischen Imitationsbegriffs erfolgt 1753 mit Fr. W. Marpurgs *Abh. von d. Fuge* I (Bln 1753), die als Kompendium der Kontrapunktik der Bach-Zeit zugleich als deren Resümee zu werten ist. Bei Marpurg sind alle drei obengenannten Implikationen des in Rede stehenden Begriffs der Imitation gänzlich entwickelt. Erstens wird dieser in terminologischer Abgrenzung zu „Wiederholung" (für das mehrmalige identische Hervorbringen eines Satzes in eben derselben Stimme) und „Versetzung" (für das Hervorbringen „in eben derselben Stimme auf andern Saiten mit einer ähnlichen Art" [1]) eingeführt. Marpurg zufolge meint „Nachahmen", „diesen Satz zwischen mehrern Stimmen vermittelst der Wiederhohlung oder Versetzung nacheinander hervorbringen" (ibid.), also die identische oder transponierte Wiederkehr einer melodisch-rhythmischen Sinneinheit in einer (oder mehreren) anderen Stimmen.
Zweitens differenziert Marpurg bei der näheren Untergliederung des Imitationsbegriffs zwischen „acht Hauptgattungen der Nachahmung" (ibid.) gemäß den Beantwortungsintervallen von Unisonus bis Oktave zwischen Dux und Comes einerseits und weiteren, nicht in gleicher Weise zusammengefaßten Gattungen andererseits: den Imitationen „in der ähnlichen Bewegung", „in der unähnlichen Bewegung" („verkehrte Nachahmung"), im Krebsgang („rückgängige") und Umkehrungskrebs („verkehrte rückgängige") entsprechend der jeweiligen Bewegungsrichtung des Comes, der „vergrösserten" und „verkleinerten" Imitation entsprechend den veränderten Notenwerten im Comes, ferner der „unterbrochnen Nachahmung" (wenn die Töne im Comes „vermittelst einiger Pausen unterbrochen" werden), der „Nachahmung im widrigen oder vermischten Tacttheile" (beim Einsatz des Dux auf betontem und des Comes auf unbetontem Taktteil und vice versa), sowie der „contrapunctischen oder verkehrungsfähigen Nachahmung" (bei Stimmenvertauschung wie im doppelten Kontrapunkt). (Übrigens ordnet Marpurg wohl aufgrund der weiter unten besprochenen möglichen Koinzidenz der Bedeutungen von Imitation und Engführung die „enge Nachahmung" [16] nicht explizit den anderen Imitationsformen zu, sondern behandelt sie gesondert von diesen.)
Drittens können — was die Dreigliederung des Imi-

tationsbegriffs und die Scheidung eines weiter gefaßten von einem engeren, jenem subsumierten Begriff betrifft — alle aufgezählten Imitationsarten „entweder periodisch oder canonisch" sein, ob bei teilweiser oder vollständiger Wiederholung (erstere Form möchte später J. A. André als „partiale" Imitation gekennzeichnet wissen; vgl. *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* II, 2, Offenbach 1838, 23); im Falle einer vollständigen Wiederholung verschmilzt der Ausdruck auf eine bestimmte Kompositionsgattung gemünzt mit dem Begriff des Kanons. Den Begriff der periodischen Nachahmung wiederum untergliedert Marpurg in „willkührlich", d.h. in jeder Kompositionsgattung anzutreffende Imitation als dem Begriff im engeren Sinne, und „eingeschränkt" (wobei letzterer Begriff — ähnlich dem der canonischen Nachahmung — letztlich im Begriff periodische Fuge aufgeht):

Oder es wird selbige [sc. periodische Nachahmung] in den verschiedenen Stimmen eines Stückes, nach Anweisung eines gewissen zum Grunde liegenden Hauptsatzes durch besondere Vorschriften auf gewisse Oerter eingeschränkt (10 f.).

Alle drei von Marpurg in exemplarischer Weise ausgeführten Implikationen des Imitationsbegriffs lassen sich nahezu unverändert bis gegen Ende des 19. Jh. verfolgen:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Nachahmung*, der Marpurgs Nuancierung zwischen Imitationsarten entsprechend dem Beantwortungsintervall und anderen Veränderungen des Comes nivelliert und darüber hinaus die verschiedenen Beantwortungsintervalle im Sinne von Komplementärintervallen (in der Reihenfolge Unisonus, Oktave, Quinte, Quarte, Terz, Sexte, Sekunde und Septime) kategorisiert (1029 ff.; ähnlich die darauf basierenden Art. *IMITAZIONE* im LichtenthalD, Mailand 1826, I, 325 ff., und *Nachahmung* im DommerL, Heidelberg 1865, 590 ff.);
im Franz. etwa bei J.-J. de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de compos.* I, Paris 1803, 262 ff.), im Art. *Imitation* im Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825, 295 ff.) oder bei L. Cherubini (*Theorie d. Contrapunktes u. d. Fuge. Cours de Contre-point et de Fugue*, Lpz. u. Paris 1835, 61 ff.);
im Dtsch. ferner bei J. G. Albrechtsberger (*Sämmtliche Schriften über Gb., Harmonie-Lehre, u. Tonsetzkunst*, hg. von I. Ritter von Seyfried, Wien ²1837, II, 205 ff.), im Art. *Nachahmung* im JeittelesL (Wien 1839, 111 ff), und noch bei J. Habert (*Beitr. zur Lehre von d. mus. Kompos.*, Lpz. 1899, III, 4 ff.);
die Tragweite der Marpurgschen Bezeichnungsweise dokumentieren gleichfalls die reinen und spätestens seit der Mitte des 19. Jh. anachronistisch anmutenden Kompilationen der von Marpurg noch mit Fug und Recht angeführten ital. und lat. Synonyma für die verschiedenen Imitationsarten in Nachschlagewerken wie dem GathyL (Hbg [1835] ²1840, 225 a f.), DommerL (loc. cit., 441) oder Mendel/ReißmannL V (Bln 1875, 381 f.).

Scheinbar keiner zumindest stringenten Entwicklung unterliegt schon vor Marpurg und nach ihm (ob in Begriffs- oder Sachdefinitionen) die Wahl der Erklärungswörter für Imitation und die Bestimmung des jeweils in ihnen begründeten zeitlichen Abstandes der einzelnen Stimmen. Als Erklärungswörter selbst dienen entweder bloße Vokabeln wie „Wiederholung" (d'Alembert 1752; zit. oben im Exkurs), zumeist kombiniert mit Epitheta wie „beliebig" (Rameau 1722; zit. oben im Haupttext) und „gleich oder ähnlich" (A. B. Marx, Art. *Nachahmung*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* V, Stuttgart 1837, 109), sowie „Nachbildung oder Wiederschlag" (Reicha 1824; zit. unten; zu letzterem Ausdruck → *Repercussio* IV.), oder durch ein wahrnehmungspsychologisches Moment präzisierte Formeln wie „Immer-wieder-zuerkennender-Gebrauch" („IMITATION ... est l'emploi d'un même Chant, ou d'un Chant semblable...; pourvu que ce même Chant se reconnoisse toujours", RousseauD, Art. *Imitation*, Paris 1768, 251) und „erkennbare Wiederholung" (J. Chr. Lobe, *Compos.-Lehre*, Weimar 1844, 68).
In ähnlicher Weise kontrastieren die Bestimmungen des in den jeweiligen Erklärungswörtern beschlossenen zeitlichen Einsatzabstandes von nachzuahmender und nachahmender Stimme. Abgesehen von so wenig aussagekräftigen Formulierungen wie „auf einander folgende Sätze" (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* III, Lpz. ²1793, 492 b), „bald um einen einzigen Streich, bald um zwey, bald um drey, bald um einen ganzen Tact, u. s. f. später..." (J. G. Albrechtsberger, *Gründliche Anweisung zur Compos.*, Lpz. 1790, 161) oder „unmittelbare Wiederholung" (KochL, loc. cit., 1029), ist damit das Problem angesprochen, ob der Begriff Imitation einen Einsatz der nachahmenden Stimme bereits vor dem Ende der nachzuahmenden enthält (Marx 1838), womit sich letztlich eine Koinzidenz mit der Bedeutung von Engführung (→ *Stretto* II.) ergibt, oder erst nach deren Ende (Galeazzi 1796), worin Marx lediglich eine „Ablösung" sieht. Verschiedene Autoren leiten daraus zwei Imitationsarten ab; so trennt Reicha 1824 in entsprechendem Sinne zwischen „gewöhnlichen" und „gelehrten Imitationen" und Köstlin 1857 zwischen „Verknüpfung" und „Verflechtung":

Fr. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica* II (Rom 1796): La parte imitante deve sempre incominciare l'imitazione prima che la parte imitata abbia terminata la Melodia da imitarsi (186);
A. Reicha, *Traité de haute compos. mus.* I (Paris 1824): Envisagée sous ce rapport [sc. harmonique], l'imitation n'est autre chose qu'une reproduction ou répercussion ... On obtient donc une imitation en faisant reprendre le chant d'une partie par une autre partie. Cela peut se faire, en général, des deux manières suivantes:
1°. Une partie fait entendre un chant; lorsqu'il est terminé, une seconde partie reproduit le même chant entièrement ou par parcelle ... Nous nommerons ces imitations, IMITATIONS ORDINAIRES ...

2°. Une partie fait entendre un chant; avant qu'il soit terminé, une seconde partie reproduit le même chant à un intervalle quelconque, et à une distance plus ou moins rapprochée. Ces dernières imitations exigent plus de talent et plus d'adresse de la part du compositeur; nous les nommerons IMITATIONS SCIENTIFIQUES (183);

A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II (Lpz. 1838): Denn natürlich wird ... die erste Stimme bei dem Eintritte der nachahmenden zweiten, und diese bei dem Eintritte der dritten nicht abbrechen (dann hätten wir nicht nachahmende, sondern nur einander ablösende Stimmen ...) sondern mit den neu hinzutretenden gemeinschaftlich weiter wirken (162 f.);

K. R. Köstlin, *Die Musik*, in Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2 (Stuttgart 1857): ... die Nachahmung selbst geschieht entweder blos in der Form der „Verknüpfung", d.h. so daß ein Satz von der zweiten Stimme erst nachgeahmt wird, wenn die erste mit ihm vollständig zu Ende ist, oder zugleich in der Form der „Verflechtung" („enge Nachahmung"), d.h. so daß die zweite Stimme schon nachzuahmen beginnt, wenn die erste nur erst einen Theil des nachzuahmenden Satzes vorgetragen hat ... (941).

Die von Marpurg etablierte Bedeutung von Imitation wird, wenn nicht wörtlich, so doch allenfalls mit marginalen Abweichungen oder Erweiterungen tradiert. Albrechtsberger differenziert ausdrücklich zwischen Stimmen, die an der Imitation beteiligt sind, und solchen, die davon unabhängig verlaufen können (vgl. *Gründliche Anweisung...*, loc. cit., 163). Galeazzi zufolge werden neben den Imitationen gemäß dem Einsatzintervall zwischen Dux und Comes vier weitere „Classi" unterschieden:

op. cit.: Si distinguono le Imitazioni in quattro differenti Classi. La prima dicesi *Imitazione d'intervalli*, la seconda *Imitazione di figure*, la terza *Imitazione di Sillabe*, e la quarta *Imitazione per moti contrarj* (187).

Mit der Trennung der erstgenannten „Imitation der Intervalle" in eine einfache oder wirkliche („*semplice, o reale*") ist die seit der Mitte des 18. Jh. (etwa bei Béthisy und Sulzer; vgl. oben im Exkurs) sich andeutende und fortan gängige Dichotomie des Imitationsbegriffs (in strenge und freie Imitation entsprechend der genauen Beachtung bzw. Nicht-Beachtung der Intervallgrößen) vollends etabliert; die „Imitation der Figuren" weise einen Comes auf, der nur dieselben (rhythmischen) Bewegungen und Figuren des Dux, also ohne Rücksicht auf die Intervalle wiederhole, die „Imitation der [Ton-]Silben" dagegen einen Comes, der dieselben Hexachordsilben des Dux, allerdings von einer anderen Tonstufe aus wiederhole, während sich die „Imitation durch Gegenbewegung" durch einen Comes in freier oder genauer Umkehrung auszeichne.

Für André liegt das bestimmende Moment der Bedeutung von Imitation in der Konzentration auf die wichtigsten wiederholenswerten Teile des Nachzuahmenden:

op. cit.: Durch das Wort Nachahmung erscheint zugleich deren Charakter dahin ausgesprochen, dass nicht gerade alle, sondern nur die wesentlichsten Theile des betreffenden Mustersatzes nachgeahmt zu werden brauchen (18).

Diese Bedeutungsgeschichte von Imitation gleichsam abschließend, sucht G. Adler in einer Studie, die sich hauptsächlich mit deren mittelalterlichen Erscheinungsformen befaßt, den Begriff (in Abgrenzung zu dem der Wiederholung) mittels der beiden Momente „Veränderung" und „Mehrstimmigkeit" zu bestimmen. E. Krüger (*System d. Tonkunst*, Lpz. 1866), den Adler in einer Anmerkung als Gewährsmann für den Aspekt der Veränderung anführt, integriert allerdings in der ersten, von Adler zit. Textstelle ausdrücklich die identische Wiederholung („auf gleicher ... Tonstufe mit gleichen Intervallen", 73) in die Bedeutung von Imitation (was auch dem spätestens seit Marpurg zu belegenden Begriff entspricht); wohl deswegen pointiert Adler im Blick auf den zweiten, von ihm angeführten Passus, daß sich Krüger hier „präciser" ausdrücke, indem er von Imitationen als „aber durch Tonversetzung und andere Mittel mit neuer Freiheit ausgestatteten [Wiederholungen]" (*op. cit.*, 349) spreche:

Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstimmigkeit (VfMw II, 1886): Die moderne musikwissenschaftliche Terminologie gebraucht die Worte „Wiederholung" und „Nachahmung" in verschiedener Bedeutung. Vorerst versteht man unter Wiederholung die zwei- oder mehrmalige Setzung einer und derselben Tonphrase in durchaus gleicher, identischer Fassung; als Nachahmung im eigentlich musikalisch-technischen Sinne wird angesehen die mehr oder weniger genaue, zwei- oder mehrmalige Setzung eines Melos oder Melodietheiles innerhalb eines Tonstückes. Der Unterschied läge also hier in der Identität resp. Veränderung der wiederholten Tonphrase.
Ein zweiter Gesichtspunkt war auch maßgebend bei der Definition dieser Begriffe: derjenige der Ein- oder Mehrstimmigkeit. Wird ein Motiv von einer und derselben Stimme, einerlei ob in gleicher oder nur ähnlicher Fassung wiederholt, dann ist dies eine „Wiederholung"; wird aber das Thema von einer zweiten Stimme oder von mehreren Stimmen aufgenommen, dann ist dies eine „Nachahmung" ... (272).

(2) Neben rein kompositionstechnischen Implikationen des Imitationsbegriffs sowie ästhetischen Aspekten (vgl. oben, IV. (1) Exkurs) wird auch die diesem Begriff inhärente Bedeutung für die Formgebung einer Kompos. herausgestrichen. Man bringt ihn dabei mit Kategorien in Verbindung wie „Zusammenhang", der wiederum „Ähnlichkeit und Ordnung" in einer Kompos. bewirke, und „Einheit":

J. A. Scheibe, *Compendium Mus. Theor.-pract.* (hs. um 1730): Man *extendir*et ferner die *Imitation* auf alle Arten *musical*ischer Stücke; wenn man auf den Zusammenhang siehet. Jedwedes *musical*isches Stück muß einen Zusam-

menhang haben; Dieser Zusammenhang kan nun niemahls anders geschehen, als wenn die *Melodien* richtig eine aus der andern fließen, alle aber insgesamt aus den zu Anfang der *Piece* gebrauchten Saze. Diesen Saz nun der vorangehet, suchet man also mit neuen diesen Saze gleich förmigen *Melodien* durch das ganze Stück ... gleichsam durchzuführen und zu *imitiren*. Wodurch denn eben die Ähnlichkeit und Ordnung entstehet und folglich die ganze Sache der freyen *Imitation* gleichkommt (ed. P. Benary, Lpz. 1961, 42 f.);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* III (Lpz. ²1793), Art. *Nachahmungen. (Musik)*: [die singende Sprache mußte] sich des Mittels der Nachahmung bedienen, um in einer Melodie die Einheit des Charakters zu erhalten (493 a);
J. G. Albrechtsberger, *Sämmtliche Schriften über Gb., Harmonie-Lehre, u. Tonsetzkunst*, hg. von I. Ritter von Seyfried (Wien ²1837): Die Vortheile, welche ein verständiger Componist durch solche Imitationen, versteht sich, ohne an bestimmte Intervalle, Tonleiter, Rückungen u.s.w. knechtisch sich zu binden, erzielen kann, sind kaum zu berechnen. Sie verhelfen ihm zu einer gewissen Einheit des Plans, zu einer ökonomischen Ordnung der Gedanken ... (II, 205);
K. R. Köstlin, *Die Musik*, in: Fr. Th. Vischer, *Aesthetik oder Wiss. d. Schönen* III, 2 (Stuttgart 1857): In ästhetischer Beziehung ist sie [sc. die Nachahmung] das gerade Gegenbild des Contrapuncts; wie dieser Mannigfaltigkeit darstellt in Einheit, so die Nachahmung Einheit in der Mannigfaltigkeit, sie dient vorherrschend der Einheit, indem sie verschiedenen Stimmen ganz einen und denselben Inhalt gibt, sie verleiht damit dem Kunstwerk Identität und Gleichartigkeit seiner Theile ... (943).

(3) Im 19. Jh. läßt sich Imitation in zwei jeweils nur kurzzeitig gültigen Bedeutungen im ENGEN KONNEX ZUR FUGE nachweisen.

(a) In ganz peripherer Weise und ausschließlich auf die franz. Lehre der Fugenkompos. beschränkt, bezeichnet der Ausdruck das thematisch freiere ZWISCHENSPIEL IN EINER FUGE.
Imitation in dieser Verwendungsweise (als weiteres Synonym für → *Divertissement* VI. und → *Episode* V. (1)) benennt also vornehmlich wohl die freiere ‚imitatorische' Relation der Zwischenspiele zum Fugenthema oder zur Exposition und den Durchführungen sowie das in den Zwischenspielen selbst freier gehandhabte gegenseitige ‚Nachahmen' der einzelnen Stimmen:

H. Fr. M. Langlé, *Traité de la Fugue* (Paris 1805): C'est dans l'Imitation que le compositeur peut avec facilité déployer son génie, car dans toutes les autres parties qui composent une Fugue, il est astreint aux règles préscrites (6; zit. nach: R. Groth, *Die franz. Kompositionslehre d. 19. Jh.*, BzAfMw XXII, Wiesbaden 1983, 130, Anm. 27).

Für Fr.-J. Fétis hingegen scheint „Imitation", in der Überschrift des betreffenden Kap. zu „imitations transitionelles" präzisiert (*Traité du contrepoint et de la fugue*, Paris [1824] ²1846, 44), im Vergleich zur primären Bezeichnung épisode lediglich eine „einfache" Benennung zu sein („ou simplement d'imitations", 35; vgl. das vollständige Zitat → *Episode* V. (1) mit unkorrekter S.-Angabe).

(b) 1860 wendet J. Chr. Lobe die Bezeichnung Nachahmung auf die der ersten Aufstellung folgende „WIEDERERSCHEINUNG DES THEMA" IN EINER FUGENEXPOSITION an (*Lehrbuch d. mus. Kompos.* III, Lpz. 1860, 558).
Anstelle der geläufigen Bezeichnungen für die alternierende Themenaufstellung und -beantwortung, also Führer bzw. Dux und Gefährte bzw. Comes (→ *Dux – comes* IV. (1) u. V. (4)), proklamiert Lobe die Einführung der „einfachen" und gleichsam zweifelsfreieren Benennungen Thema und Nachahmung; wie aus seiner Beschreibung der Anfangstakte des *Contrapunctus 1* aus J. S. Bachs *Kunst der Fuge* hervorgeht, differenziert er hinsichtlich des letzteren Ausdrucks mittels Ordnungszahlen in „1.", „2. Nachahmung" u.s.w. (je nachdem, um die wievielte Wiederholung des Themas es sich dabei handelt) und sieht einen Unterschied allein zwischen dem ersten, ‚themenmäßigen' Auftreten und den folgenden, numerisch zu kennzeichnenden ‚imitatorischen' Wiederholungen:

Dieses Thema wird [im 5. Takt] von einer zweiten Stimme ... nachgeahmt. Wir nennen das *die erste Nachahmung* ... Vom neunten Takte an erscheint das Thema in einer dritten Stimme ... Dies nennen wir *die zweite Nachahmung* (8);
Mit diesen Ausdrücken [sc. Gefährte, Antwort, Comes] wird in allen bisherigen Fugenlehren das bezeichnet, was ich einfach *„erste Nachahmung"* nenne (555).

Obwohl auch A. von Dommer manche Unregelmäßigkeiten bei der Beantwortung des Fugenthemas konstatiert, kritisiert er Lobes Bezeichnungsweise unter Hinweis auf das solchermaßen nicht begriffene, besondere Verhältnis von Dux und Comes zueinander:

Elemente d. Musik (Lpz. 1862): Man hat auch versucht, mit der einfachen Bezeichnung N a c h a h m u n g auskommen; doch reicht diese nicht hin, indem sie das bestimmte Verhältniss, in welchem Führer und Gefährte zu einander stehen, nicht ausdrückt (196); ähnlich im Art. *Fuge* im *Mus. Lexikon* (Heidelberg 1865, 334).

In eigenartig schillernder Weise meint L. Bussler mit Nachahmung einerseits die bestimmte „W i e d e r h o l u n g eines musikalischen Gedankens" oder „Sätze..., welche auf Nachahmung beruhen" (*Der strenge Satz in d. mus. Compositionslehre*, Bln 1877, 77), andererseits aber auch die wiederholende Stimme allein, wenn er in bezug auf das Thema vom

„Gegensatz zur Nachahmung" spricht und die Stimmenbezeichnungen Risposta und Antwort synonym mit „Nachahmung" behandelt:

Im Gegensatz zur Nachahmung heisst der Vortrag der zuerst auftretenden Stimme Thema. Das Thema wird auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung Risposta, Antwort genannt (ibid.).

G. Adler führt die genannte Verwendungsweise des Ausdrucks Nachahmung auf J. J. Fux zurück (was sich allerdings weder an Fux' Original noch an L. Mizlers dtsch. Übers., in der nur zweimal von „nachahmender Stimme" die Rede ist [Lpz. 1742, 125 f.], verifizieren läßt):

Die Wiederholung u. Nachahmung in d. Mehrstimmigkeit (VfMw II, 1886): In einer spezial-technischen Bedeutung gebrauchen Einzelne, dem Beispiele *J. Fux'* im Gradus ad Parnassum folgend, das Wort „Nachahmung": „dux" und „comes" einer Fuge bezeichnen sie mit „Thema" und „Nachahmung" (272).

*

Exkurs: Beim folgenden Beleg für franz. „Imitation", womit allerdings eine singuläre frühe Verwendung dieses Ausdrucks für die Themenbeantwortung („consequence") in einer Fuge vorläge, —

M. Mersenne, *Harmonie universelle* (Paris 1636), *Liure cinquiesme de la Compos.*: ... il suffit d'expliquer en general ce que c'est que *Fugue*, laquelle consiste en deux parties, dont la premiere s'appelle *Guide*, parce qu'elle precede & monstre à la seconde partie, qu'on nomme *Consequence*, par quels degrez & interualles elle doit chanter: & parce qu'elle l'imite, on l'appelle *Imitation, Replique, Redite, Echo*, etc. (317) —,

handelt es sich offensichtlich wenn nicht um eine mißverständliche Satzkonstruktion (da man das Personalpronomen in der Wendung „& parce qu'elle l'imite" auf die gerade angesprochene „seconde partie" und nicht auf die davor erwähnte „Fugue" bezieht), so doch um einen Irrtum Mersennes, wie ein Vergleich dieser Textstelle mit zwei anderen bestätigt: zu Beginn des Cap. 54 von G. Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig ³1573, 257), an dem sich Mersenne orientiert haben mag, werden die verschiedenen Benennungen (Echo, Fuga, Risposta, Reditta, Consequenza, Imitatione) für einen kontrapunktischen Satz aufgezählt, bei dem eine Stimme die andere auf gewisse Weise wiederholt; im Art. *FVGHA* im BrossardD (Paris [1703] ²1705, 27) sind die Ausdrücke Riposta, Reditta, Replica, Consequenza und Imitatione ausdrücklich als andere Benennungen für fuga bzw. fugue ausgewiesen („[Fugue] est ce, qu'on nomme autrement ...") und somit auf den kontrapunktischen Satz als Ganzes bezogen.

*

(4) H. Riemann erkennt Ende des 19. Jh. gleichsam in konsequenter Fortführung der schon früher anklingenden formbildenden Funktion der Imitation (vgl. oben, IV. (2)) in ihr „EINS DER WESENTLICHSTEN BILDUNGSGESETZE DER MUSIKALISCHEN KUNST", wie die programmatisch den Art. *Nachahmung* seines *Musik-Lexikons* (Lpz. 1882, 617 b) einleitende Bestimmung lautet.

Zum einen scheint sich der Begriff von Imitation als überall bei der motivisch-thematischen Arbeit wirkendem mus. Formungsprinzip bei Riemann nunmehr eher auf die harmonisch-melodisch ausgerichtete Musik als die vornehmlich kontrapunktisch geprägte zu beziehen; zum anderen schließt Imitation offensichtlich ebenso eine solche ähnliche Wiederholung in ein und derselben Stimme mit ein, wie zumindest das von Riemann in *Die Elemente d. Mus. Aesthetik* (Bln u. Stuttgart 1900, 173) exemplarisch in diesem Kontext angeführte Beispiel der beiden ersten Takte aus dem Rondo der Klaviersonate op. 49, Nr. 1 von L. van Beethoven vermuten läßt.

In dieser Schrift expliziert Riemann den Imitationsbegriff, ausgehend vom Begriff des Motivs (→ *Motivo* IV. (1)) als dem „Ausgangspunkt der thematischen Konstruktion" (171). Die Aufeinanderfolge zweier Motive, woraus für den Hörer „die Annahme des Verhältnisses von Aufstellung und Beantwortung" (172) resultiere, stelle sich im einfachsten Falle als Wiederholung bzw. Identität dar; daneben gebe es andere, gleichsam kompliziertere Verknüpfungen, von denen Riemann die Oktavversetzung noch als „wirkliche Wiederholung" (173) verstanden wissen will, wohingegen man die transponierte Wiederholung desselben Motivs auf anderer Tonstufe bei gleichzeitiger Veränderung seines harmonischen Sinnes als Imitation bezeichne:

Wird dagegen das Motiv bei seinem zweiten Auftreten auf eine andere Tonstufe gerückt, sodaß außer der Veränderung seiner Höhenlage auch sein harmonischer Sinn verändert wird, ... so spricht man anstatt von einer Wiederholung des Motivs vielmehr von einer Nachahmung (Imitation) desselben (ibid.).

Kennzeichnend für Riemanns Begriff der Imitation, die „von der strengen Wiederholung ... bis zur Gegensätzlichkeit und der kaum noch erkennbaren Aehnlichkeit" (188) reichen könne, ist demnach die Relation zu der für die Themenbildung konstitutiven Motivverknüpfung:

Nachahmung ist also Uebereinstimmung von Motiven in einer größeren oder geringeren Zahl der den Inhalt derselben bildenden Elemente (174).

Diese Ausführungen ergänzt und systematisiert Riemann später, wenn er für die „vorübergehende zwanglose Imitation" eine dreistufige Rangfolge annimmt:

Große Kompositionslehre II (Bln u. Stuttgart 1903): 1. die durchaus gelegentliche, der führenden Stimme ihre Herrschaft nicht streitig machende, also nur begleitende Imitation;

2. die in die thematische Gestaltung selbst eingreifende, deren Entwicklung wesentlich mitbestimmende, sogar einen Teil derselben bildende, also die thematisch konstitutive Imitation;
3. die mit künstlerischer Absicht thematische Bildungen wechselnd den einzelnen beteiligten Stimmen zuweisende, dieselben im bunt wechselnden Geschiebe der Stimmen verarbeitende, die Imitation der thematischen Arbeit (82).

Der namentlich auf die motivisch-thematische Arbeit bezogene Imitationsbegriff begegnet auch bei G. Adler, der ihn freilich wieder prononciert auf wenigstens zweistimmig angelegte Sätze bezieht:

Der Stil in d. Musik (Lpz. 1911): Für die motivisch-thematische Durcharbeitung des melodischen Grundstoffes in der Mehrstimmigkeit kommen besonders zwei Momente in Betracht: Wiederholung und Nachahmung. Sie gehören zu den konstruktiven Grundprinzipien der Mehrstimmigkeit (119).

Für zwei besondere mus. Wiederholungsformen führt Riemann spezifizierte Bezeichnungen ein: „imitierender Kontrapunkt", im *Musik-Lexikon* (Lpz. 1882) lediglich als Verweisstichwort ausgewiesen, dient vermutlich in erster Linie innerhalb der Kontrapunktlehre zur begrifflichen Abgrenzung gegenüber den geläufigen Benennungen „einfacher" und „doppelter Kontrapunkt" und steht für jene Kontrapunkt-Art (besonders im 14.-16. Jh.), bei der der Cantus firmus von allen nachfolgenden Stimmen eines Satzes in gleicher oder ähnlicher Weise wiederholt wird:

Lehrbuch d. einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunkts (Lpz. 1888): Dieselbe Freude des Wiedererkennens nun, welche die doppelten Kontrapunkte erwecken, gewähren auch die sogenannten imitierenden Kontrapunkte, d.h. diejenigen, welche im Kontrapunkt den Cantus firmus oder aber ... im 2. (und 3., ja 4.) Kontrapunkt den ersten nachahmen (147).

Das vorerst der Vokalmusik im späten 15. und im 16. Jh. eigene kompositorische Prinzip, mehrere sukzessiv einsetzende Stimmen, die denselben Text vortragen, auch dieselbe Melodie oder deren Beginn in gleicher oder ähnlicher Weise wiederholen zu lassen, benennt Riemann zunächst mit dem Ausdruck „imitierender Stil" –

Die Elemente..., loc. cit.: In welchem Umfange die Vokalmusik die wichtigsten Kunstmittel der absoluten Musik vorgebildet hat, lehrt besonders deutlich die Geschichte des imitierenden Stils. Als der mehrstimmige Tonsatz vom gleichzeitigen Vortrage derselben Textworte zum successiven Eintritt der Stimmen mit denselben Worten überging, fand er sogleich das wichtige Kunstmittel der Imitation ...
Denn, die Inspiration der Melodie durch die Textbetonung vorausgesetzt, ist nichts natürlicher als für dieselben Worte dieselbe oder eine möglichst ähnliche Melodie bringen. Im allgemeinen erschwert freilich die strenge Fortführung der Imitation die Technik des mehrstimmigen Satzes allzusehr und daher begnügen sich jetzt wie zur Zeit der ersten Anfänge des imitierenden Stils die Komponisten, die Anfänge der Textabschnitte streng zu imitieren; jeder neue Textabschnitt bringt Anstoß zur Einführung neuer Motive, welche ebenso imitiert werden, wenn die einzelnen Stimmen die neuen Worte ergreifen (219 f.) –,

um ihn dann im *Hdb. d. Musikgesch.* II, 1 (Lpz. 1907) nacheinander in den Formeln „prinzipiell durchgeführte Imitation" (153), „Der durchimitierende a cappella-Vokalstil" (so der Anfang des Titels des VII. Buches [212 ff.]) und schließlich in den komprimierten Versionen „Durchimitierung" und „Durchimitation" zu präzisieren:

Immerhin mögen wirkliche Kanons ... den letzten Anstoß zur eigentlichen Durchimitierung gegeben haben. Stücke..., die im Abstand je eines Taktes imitieren und zwar in verschiedenen Stimmlagen, offenbaren unmittelbar den Reiz der Durchimitation, indem sie jedes irgendwie durch Melodik oder Rhythmik hervorstechende Motiv leicht verfolgen lassen (233; „Durchimitierung" auch schon 150 u. 160).

(5) Der Begriff der Imitation erfährt im 20. Jh. auf das zeitgenössische Kompositionsschaffen bezogen eine BISWEILEN UNTERSCHIEDLICHE BEWERTUNG.
B. Bartók bedient sich in wohl beispielloser Weise dieses Begriffswortes zur Betitelung solcher Kompos., die auf eben einem speziellen unter Imitation gefaßten Verfahren basieren, wenn er vier Stücke im 1. H. seines von 1926 an entstehenden *Mikrokosmos* mit „Imitation" überschreibt (Nr. 22: *Imitáció és ellenpont* [„und Kontrapunkt"], Nr. 23 u. 25: *Imitáció és fordítása* [„und Umkehrung"], Nr. 29: *Imitáció tükörképben* [„im Spiegelbild"]).
Auch im Blick auf die Zwölftonmusik, namentlich in ihrer Ausformung durch A. Schönberg, wird der Imitationsbegriff bewußt beibehalten, für den allerdings in diesem Falle das motivisch-thematische Moment bestimmend bleibt; wie E. Krenek ausdrücklich unter dem Stichwort „Imitation" beschreibt, solle neben der strukturellen Homogenität in einer Kompos. (aufgrund der Verwendung einer einzigen Zwölftonreihe) auch eine ausgeprägte thematische Einheit zwischen zwei (oder mehreren) Stimmen festgesetzt sein:

Studies in Counterpoint Based on the Twelve-Tone Technique (New York 1940): Especially when more extended compositions are planned, it is necessary to establish pronounced thematic unity between the two parts (besides the structural homogeneity that is guaranteed by the use of the same basic series). This purpose will be served best by presenting in the second part some of the characteristic motifs set forth in the original part.
When a motif of the first part is repeated by the second part, either while its presentation in the first part is still

in progress, or soon after it is brought to an end in the first part, we call this procedure *imitation* (9).

Von E. Ansermet jedoch, der an Schönbergs Ausführungen in *Compos. with Twelve Tones* (in: *Style and Idea*, New York 1950) anknüpft, wird dem Begriff in eben diesem Kontext seine weitere Gültigkeit prononciert abgesprochen, wobei Ansermet von der fragwürdigen Voraussetzung ausgeht, daß tonale Beziehungen der Imitation „einen Sinn geben"; außerdem würde die Imitation durch die vier Erscheinungsformen einer Zwölftonreihe auf die seiner Meinung nach ‚unhörbaren' Verfahren Umkehrung und Krebsgang ausgedehnt:

Les fondements de la musique dans la conscience humaine (Neuchâtel 1961), dtsch. als: *Die Grundlagen d. Musik im menschlichen Bewußtsein* (München 1965): Schönberg zeigt hier, daß man der *Imitation* überall in der musikalischen Sprache begegnet, obgleich ihre systematische Anwendung im Laufe des vorigen Jahrhunderts aufgegeben wurde. Er folgert, daß sie nicht als Denkverfahren, sondern als Erfindung des Genies zu betrachten sei. Da jedoch seine Überlegungen rein abstrakter Natur sind, verabsolutiert er die Imitation, indem er einerseits die tonalen Beziehungen, die ihr einen Sinn geben, abschafft und andererseits das Prinzip auf die Imitation durch *Umkehrung* ausdehnt ... sowie ferner auf die Imitation im *Krebs* ... (535).

Lit.: J. MÜLLER-BLATTAU, Grundzüge einer Gesch. d. Fuge, Königsberger Studien zur Musikwiss. I, Königsberg 1923, Kassel [2]1931, 3.Aufl. erw. als: Gesch. d. Fuge, Kassel 1963; Art. Imitation, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944; W. APEL, Imitation in the Thirteenth and Fourteenth Cent., in: Essays on Music, Fs. A. Th. Davison, Cambridge, Mass. 1957; J. KERMAN, Byrd, Tallis, and the Art of Imitation, in: Aspects of Medieval and Renaissance Music, Fs. G. Reese, New York 1966; KL.-J. SACHS, Art. Imitation, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; N. S. JOSEPHSON, Kanon u. Parodie: Zu einigen Josquin Nachahmungen, TVer XXV, 2, 1975; S. G. CUSICK, Art. Imitation, New GroveD IX, London 1980; H. M. BROWN, Emulation, Competition, and Homage: Imitation and Theories of Imitation in the Renaissance, JAMS XXXV, 1982; V. NEWES, The Relationship of Text to Imitative Techniques in 14th Cent. Polyphony, in: Musik u. Text in d. Mehrstimmigkeit d. 14. u. 15. Jh., hg. von U. Günther u. L. Finscher, Göttinger musikwiss. Arbeiten X, Kassel, Basel u. London 1984; Art. Imitation, New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1988

Impressionismus

neulat. Wortbildung zu lat. impressio, Eindruck, Angriff (von imprimere, ein-, hinein-, auf-, abdrücken);
Impression dtsch. bildungssprachlich: Sinneseindruck, Empfindung, Wahrnehmung, Gefühlseindruck; philosophisch: jeder unmittelbar empfangene Bewußtseinsinhalt; franz. impression: Eindruck, Aufdrücken, Drucken; impressionnable: beeindruckbar, für Eindrücke empfänglich; impressionner: beeindrucken, Eindruck machen;
franz. impressionnisme; engl. impressionism; ital. impressionismo.

I. Die Stilbezeichnung Impressionismus ist IN BEZUG AUF MALEREI ENTSTANDEN.
(1) Der Kritiker L. Leroy bezeichnet 1874 Cl. Monet und andere Maler mit dem SPOTTNAMEN IMPRESSIONNISTES.
(2) DIE MALER NENNEN SICH SPÄTESTENS SEIT 1876 SELBST IMPRESSIONNISTES und stellen ihre Bilder unter dieser Bezeichnung gemeinsam aus.
(3) Seit 1879 wird auch von einem IMPRESSIONISMUS IN DER LITERATUR gesprochen.

II. Die ÜBERTRAGUNG DES BEGRIFFS IMPRESSIONISMUS AUF MUSIK ist in verschiedenen Abschnitten vollzogen worden.
(1) Der mus. Ausdruck impressionnisme begegnet zunächst in Frankreich im ZUSAMMENHANG MIT CL. DEBUSSY.
(2) In Deutschland setzt der Kunsthistoriker R. Hamann 1907 den AUSDRUCK IMPRESSIONISMUS IN BEZUG ZUR MUSIK.
(3) Der eigentliche Gebrauch des Wortes Impressionismus als HISTORIOGRAPHISCHER TERMINUS entsteht in Deutschland im Zusammenhang mit der Einsetzung des mus. Stilbegriffs Expressionismus um 1920.
(4) Aufgrund seiner Unverbindlichkeit wird der mus. Stilbegriff Impressionismus seit seinem Auftreten wiederholt PROBLEMATISIERT UND ABGELEHNT.

III. Der mus. Ausdruck Impressionismus besitzt NUR WENIGE UND ZUDEM MEIST UNDEUTLICHE BEGRIFFSKONSTANTEN.
(1) Er wird durch das BEGRIFFSFELD: STIMMUNG, ATMOSPHÄRE, VAGHEIT, PASSIVITÄT charakterisiert.
(2) Häufig wird eine VERNACHLÄSSIGUNG VON GESTALTQUALITÄTEN IN DER MUSIK festgestellt.
(3) Der mus. Begriff des Impressionismus wird in ANALOGIE ZUM MALERISCHEN IMPRESSIONISMUS beschrieben.

I. Die Stilbezeichnung Impressionismus ist IN BEZUG AUF MALEREI ENTSTANDEN. Das Begriffswort leitet sich von der Vokabel impression ab, die schon früh in philosophischem und kunstästhetischem Kontext gebraucht wird. Bereits im 18. Jh. verwendet der Philosoph D. Hume das Wort impression zur Bezeichnung der sinnlichen Perzeption, die er von dem Begriff idea unterscheidet:

Philosophical essay concerning human understanding (London 1748), II: *Of the origin of ideas*: By the term *impression*, then, I mean all our more lively perceptions, when we hear, or see, or feel, or love, or hate, or desire, or will. And impressions are distinguished from ideas, which are the less lively perceptions, of which we are conscious, when we reflect on any of those sensations or movements above mentioned (zit. nach: D. Hume, *Philosophical Works* IV, hg. von Th. H. Green u. Th. H. Grose, Aalen 1964, 14).

Die franz. Vokabel impression bezieht sich umgangssprachlich unmittelbar auf den sinnlichen Eindruck. Um die Mitte des 19. Jh. gebraucht die franz. Kunsttheorie in verstärktem Maße dieses Wort zur Charakterisierung einer auch naturalistisch genannten Kunstrichtung, die den unmittelbaren Eindruckscharakter künstlerischer Wahrnehmung im Schaffensprozeß von Kunst zu erhalten versucht. So erinnert sich A. Proust an einen Wortgebrauch des Ausdrucks impressionnisme im Jahre 1858:

Souvenirs sur Edouard Manet (La Revue Blanche VIII, 15.4.1897): Au sujet de l'expression „impressionnisme" qui est venue non pas comme l'a écrit M. Benedite d'un tableau de Claude Monet exposé sous le titre d'*Impression*, mais qui a pris naissance dans nos discussions de 1858, il disait volontiers: — Un artiste doit être spontanéiste (427).

J. Rewald (1979) erwähnt, daß bereits 1865 der franz. Dichter Th. Gautier das Wort impression zur Charakterisierung der Bilder des Malers Ch.-Fr. Daubigny gebraucht und im gleichen Jahr ein Kritiker den Maler als „Anführer einer Schule der Impression" bezeichnet habe (71). Dabei steht die Bezeichnung in einem pejorativen Kontext, wenn Gautier behauptet, die Darstellung einer 'impression' habe eine Vernachlässigung von Details in der Malerei zur Folge.

(1) Der Kritiker L. Leroy bezeichnet 1874 Cl. Monet und andere Maler mit dem SPOTTNAMEN IMPRESSIONNISTES. Diese Maler (darunter P. Cézanne, E. Degas, B. Morison, C. Pissarro, A. Renoir, A. Sisley) hatten sich zu einer Gruppe zusammengeschlossen mit dem Ziel, in Opposition zum offiziellen Kunstsalon eigene Ausstellungen zu veranstalten. Schließlich wurden 1874 im Salon des Photographen Nadar in Paris 165 Bilder gezeigt. Anläßlich dieser Ausstellung gebraucht Monet das Wort impression bei der Diskussion der Bildtitel; während der Erstellung des Kataloges soll A. Renoirs Bruder Edmond von Monet die Antwort erhalten haben: warum schreiben Sie nicht einfach impression? (unveröff. Erinnerungen

von E. Renoir, vgl. Rewald 1979, 189). Besonders ein 1872 gemaltes Bild Monets, das eine Ansicht von Le Havre beim Sonnenaufgang darstellt, wurde im Katalog der Ausstellung mit dem Titel „Impression soleil levant" versehen. Auf diese, schon von Monet als Schlagwort gebrauchte Bezeichnung impression bezieht sich Leroy in einer Kritik mit dem Titel *L'Exposition des Impressionnistes*, die am 15.4.1874 in der satirischen Zeitschrift Le Charivari erscheint. In der Form eines Dialogs wird der Begriff impression im Sinne eines Spottwortes lächerlich gemacht:

— Ah! le voilà, le voilà! s'écria-t-il devant le n° 98. Je le reconnais le favori de papa Vincent! Que représente cette toile? Voyez au livret — „IMPRESSION, *Soleil levant*." — *Impression*, j'en étais sûr. Je me disais aussi, puisque je suis impressionné, il doit y avoir de l'impression là-dedans... Et quelle liberté, quelle aisance dans la facture! Le papier peint à l'état embryonnaire est encore plus fait que cette marine-la! (80a f.);
Enfin le vase déborda. Le cerveau classique du père Vincent, attaqué de trop de côtes à la fois, se détraqua complètement. Il s'arrêta devant le gardien de Paris qui veille sur tous ces trésors, et, le prenant pour un portrait, se mit à m'en faire une critique très-accentuée.
— Est-il assez mauvais! fit'-il en haussant les épaules. De face il a deux yeux... et un nez... et un bouche!... Ce ne sont pas les impressionnistes qui auraient ainsi sacrifié au détail. Avec ce que le peintre a dépensé d'inutilités dans cette figure, Monet eût fait vingt gardiens de Paris! (80c).

Nur vier Tage später steigert der Kritiker J. Castagnary das Wort impression zur Stilbezeichnung impressionnisme (Rewald 1979, 218). Der Spottname impressionnistes wurde nach der Kritik Leroys zunächst vorsichtig gebraucht. Bei der zweiten Ausstellung der Malergruppe 1876 verwenden die Titel der Besprechungen achtmal das Wort intransigeants (vgl. unten, I. (2)), neunmal impressionnistes und viermal die Bezeichnung impressionnalistes. Erst seit der dritten Ausstellung 1877 setzt sich die Benennung impressionnistes allgemein bei den Kunstjournalisten durch (vgl. *The New Painting*, 1986, 490 ff.).

(2) Die Maler nennen sich spätestens seit 1876 selbst impressionnistes und stellen ihre Bilder unter dieser Bezeichnung gemeinsam aus. Sie übernehmen zunächst das Wort trotz seines pejorativen Charakters aus der Kunstkritik und akzeptieren es als eine sinnvolle Gruppenbezeichnung. Über diesen Vorgang berichtet rückblickend der Politiker und Kunstschriftsteller Th. Duret:

Die Impressionisten ([*Les Peintres Impressionnistes*, Paris 1878] Bln ³1918): Die im Charivari gebrauchte Bezeichnung „Impressionisten" bürgerte sich sehr langsam ein, erst einige Jahre später wurde sie allgemein gebräuchlich. Die so benannten Künstler hörten anfangs nichts davon; als der Ausdruck schließlich verbreitet war und sie davon erfuhren, lehnten sie ihn schroff ab, denn er hatte einen schlechten Beigeschmack. Erst nachdem er Sprachgebrauch geworden war, und sie keine bessere Bezeichnung für ihre Schule fanden, nahmen sie ihn an und nannten sich selber so... Ihre Bezeichnung Impressionisten wurde anläßlich dieser zweiten Ausstellung [sc. 1876] allgemein Sprachgebrauch. Das Publikum, die Journalisten und Kritiker gebrauchten das Wort als etwas Selbstverständliches (16 f.).

Bei der zweiten Ausstellung im Jahre 1876 verzichteten die Maler auf ihre zuvor gebrauchte Bezeichnung „La Société anonyme coopérative d'artistes, peintres, sculpteurs, graveurs" und verwendeten für ihre Präsentation den Namen „impressionnistes" als Titel. Lediglich E. Degas wehrte sich gegen die neue Bezeichnung mit dem Vorwurf, dieses Wort bedeute nichts. Er konnte sich aber gegen die anderen Maler nicht durchsetzen (vgl. Rewald 1979, 249). Mit der Bezeichnung impressionnistes konkurrierte die Benennung intransigeants (dtsch.: die Unbeugsamen), die man damals mit der anarchistischen Gruppe der span. Föderalistischen Partei von 1872 verband. Seit der Niederschlagung der Rebellen 1874 wurde dieses Wort in Frankreich in den Bereichen der Politik und Kultur zur Benennung einer kompromißlosen Haltung populär. Den Übergang von der Bezeichnung intransigeants zu dem Namen impressionnistes zeigt eine Kritk von A. Wolff, der am 3.4.1876 in der Zeitung Le Figaro berichtet:

Ces soi-disant artistes s'intitulent les „intransigeants", les „impressionnistes"; ils prennent des toiles, de la couleur et des brosses, jettent au hasard quelques tons et signent le tout (zit. nach: *Encyclopédie de l'Impressionnisme*, hg. von M. Sérullaz, Paris 1974, 20).

Während der Zeit der dritten Ausstellung (1877) erschienen auf den Vorschlag A. Renoirs hin vier Ausgaben der Zeitschrift *L'Impressionniste. Journal d'art.* Der mit den Malern befreundete Herausgeber G. Rivière verwendet hier den Ausdruck im Gegensatz zu der ursprünglichen pejorativen Bedeutung zur Verteidigung der neuen Bilder:

Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui-même, dit-il, voilà ce qui distingue les impressionnistes des autres peintres (*op. cit.*, 241).

Bei den folgenden fünf Ausstellungen in den Jahren 1879—1885 war die Bezeichnung impressionnistes bereits zur Selbstverständlichkeit geworden. In der letzten Ausstellung der Gruppe im Jahre 1886 verzichteten die Maler wieder auf die Bezeichnung impressionnistes auf den Plakaten und schrieben lediglich *Huitième exposition*. Dadurch sollte den Malern, die inzwischen die Stilbezeichnung ablehnten, eine Teilnahme erleichtert werden.
Nach der letzten Ausstellung entstand unter den einst befreundeten Malern eine Entfremdung, die teilweise mit der Ablehnung der Bezeichnung impressionnistes bzw. impressionnisme verbunden war. Besonders Degas verabscheute weiterhin diesen Namen. Die folgende zwanzigjährige Periode von

1886 bis zum Tode P. Cézannes wurde später von Rewald rückblickend als Nachimpressionismus bezeichnet (*Von Van Gogh bis Gauguin. Die Meister d. Nachimpressionismus*, München 1957).

Lit.: L. Venturi, Les Archives de l'Impressionnisme, 2 Bde, Paris u. New York 1939; L. Nochlin, Impressionism and Post-Impressionism. Sources and Documents 1874—1904, hg. von H. W. Janson, New Jersey 1966; J. Rewald, Die Gesch. d. Impressionismus. Schicksal u. Werk d. Maler einer großen Epoche d. Kunst, Neuaufl. Köln 1979; R. Rosenblum u. H. W. Janson, Art of the Nineteenth Cent., Painting and Sculpture, London 1984; The New Painting. Impressionism 1874—1886, Katalog d. Ausstellungen in San Francisco u. Washington, San Francisco, The Fine Arts Museum 1986.

(3) Seit 1879 wird auch von einem Impressionismus in der Literatur gesprochen. Der Wortgebrauch läßt sich fünf Jahre nach der Einsetzung des Schlagwortes von L. Leroy 1874 (vgl. oben, I. (1)) in F. Brunetières Art. *L'Impressionnisme dans le roman* (Revue des deux mondes vom 15.11.1879) in bezug auf einen Roman von A. Daudet nachweisen (Werner 1981, 14 f.). Danach werden bei den franz. Autoren auch G. Flaubert, E. Zola und H. de Balzac und wiederholt die Brüder E. und J. de Goncourt mit dem literarischen Ausdruck Impressionismus in Verbindung gebracht. Umfang und Inhaltsbestimmung des Begriffs Impressionismus bleiben jedoch durchwegs undeutlich.

In Deutschland erscheint der Stilbegriff Ende der 1880er Jahre. Der Dichter M. G. Conrad nennt seinen Prosatext *Im Atelier* (1888) im Untertitel *Impressionistische Skizze*. Seit R. Hamanns Abh. *Der Impressionismus in Leben u. Kunst* (Marburg a. d. Lahn 1907) wird dann der Begriff zu einer üblichen Stilbezeichnung der Literaturwissenschaft.

Über Inhalt und Umfang des Begriffs gibt es aber auch bei den dtsch. Autoren nur wenig Übereinstimmung. H. Prang sieht impressionistische Stilmerkmale sogar in der Literatur der Stilbereiche Spätbarock, Romantik, Biedermeier, Naturalismus und Frühexpressionismus, nämlich überall „wo besondere Reizbarkeit des Auges und des Gefühls Voraussetzung der Dichtung ist":

Art. *Impressionismus*, in: P. Merker u. W. Stammler, *Reallexikon d. dtsch. Literaturgesch.*, Bd. I, hg. von W. K. Kohlschmidt u. W. M. Mohr (Bln ²1958): Es erhellt daraus, daß „literarischer Impressionismus" keine Epochen-Bezeichnung, keine Stil-Bewegung im eigentlichen Sinne ist, wie Symbolismus, Naturalismus, Expressionismus es sind, sondern ein zu bestimmten Zeiten besonders sichtbar werdendes Stilelement. Wo besondere Reizbarkeit des Auges und des Gefühls Voraussetzung der Dichtung ist, werden auch impressionistische Stilsymptome deutlich. Spätbarock (Brockes) wie Romantik und Biedermeier (Stiftersche Landschaft) weisen sie auf, wie im Übergang zum 20. Jh. neben den Symbolisten (seit Baudelaire, Verlaine und Rimbaud) auch Naturalisten (A. Holz, J. Schlaf, Peter Hille) und Frühexpressionisten (Trakl). Eine systematische und geschichtliche Gesamtdarstellung des literarischen Impressionismus zu geben, wie das für Naturalismus und Expressionismus möglich ist, ist daher nicht einmal sinnvoll (749 b f.).

Über den Nutzen des literarischen Stilbegriffs Impressionismus schreibt bereits A. Holz äußerst ablehnend:

Revolution d. Lyrik (Bln 1899): Mit dem Impressionistischen halten wir uns, denke ich, nicht erst lange auf. Es ist eines jener vielen heutigen Seifenblasenworte, die alles sagen, weil sie nichts sagen (zit. nach: Marhold 1985, 69, Anm. 13).

Seit den 1960er Jahren wird zunehmend Kritik am Sinn des Stilbegriffs Impressionismus geäußert. C. S. Brown lehnt ihn wegen seiner Unschärfe ab und beruft sich dabei auf die Vorbehalte, die schon Brunetière bei der Einsetzung des Begriffs geäußert hatte:

Symposium on literary Impressionism (Yearbook of comparative and general Lit. XVII, 1968): When Brunetière first applied the concept of Impressionism to literature in *Le Roman naturaliste*, he made a prophecy and a plea. „Le mot d'*impressionnisme*, à son tour, disparaîtra, mais, en attendant, pour l'heure présente, il signifie quelque chose; et vous ne l'expulserez pas de l'usage avant que les œuvres, et la critique, après elles, aient décidé ce qu'il enferme d'erreur ou de vérité"... All in all, it would seem that now, ninety years after Brunetière's prophecy, the time has come to fulfill it by dropping *impressionism* and *impressionist* from the musical and literary vocabulary. We have nothing to lose but confusion (59 a).

Auch R. M. Werner (1981) gelangt zu der Schlußfolgerung, daß der Begriff des literarischen Impressionismus von „nur geringer Eindeutigkeit und Praktikabilität" sei. Er sieht auch keinen Sinn darin, „nach der Klärung von falschen Verständnismustern ihn neu definiert wieder in die literaturwissenschaftliche Diskussion einzuführen" (196).

Lit.: E. Köhler, Edmund u. Jules Goncourt. Die Begründer d. Impressionismus. Eine stilgesch. Studie zur Lit. u. Malerei d. 19. Jh., Lpz. 1912; G. Loesch, Die impressionistische Syntax d. Goncourt, Erlangen 1919; J. Hermand, Stile, Ismen, Etiketten. Zur Periodisierung d. modernen Kunst, Wiesbaden 1978; R. M. Werner, Impressionismus als literarhistorischer Begriff. Untersuchung am Beispiel Arthur Schnitzlers, Ffm. 1981; H. Marhold, Impressionismus in d. dtsch. Dichtung, Ffm. 1985.

II. Die Übertragung des Begriffs Impressionismus auf Musik ist in verschiedenen Abschnitten vollzogen worden. Die wohl früheste Quelle zeigt den

Ausdruck Impressionnistes in einem von Debussy noch unabhängigen Wortgebrauch. E. Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind* (London 1962), weist auf einen Brief von A. Renoir hin, in dem dieser einem ungenannten Freund von seiner Begegnung mit R. Wagner in Palermo 1882 berichtet: „Nous avons parlé des Impressionnistes de la musique" (92, Anm. 1). Da Renoir mit Debussys Musik damals offenbar noch nicht bekannt war, vermutet Lockspeiser, daß Renoir den Ausdruck „Impressionnistes" auf die Komponisten „Fauré, Duparc, Chabrier, or Chausson" (loc. cit.) bezogen haben könnte. Die Verwendung des Ausdrucks durch den Maler Renoir entspricht der Verbreitung, die diesem Begriff in den 1880er Jahren in Frankreich zukommt.

(1) Der mus. Ausdruck impressionnisme begegnet zunächst in Frankreich im ZUSAMMENHANG MIT CL. DEBUSSY. Die Académie des Beaux Arts beurteilt 1887 Debussys Kompos. *Printemps* als zweite Einsendung des Rompreisträgers und bemängelt von einem klassizistischen Standpunkt aus den „vagen Impressionismus" des Werkes, der einer der gefährlichsten Feinde der Wahrheit in den Kunstwerken sei:

On reconnait chez lui un sentiment de la couleur musicale dont l'exagération lui fait facilement oublier l'importance du dessin et de la forme. Il serait fort à désirer qu'il se mit en garde contre cet impressionnisme vague qui est un des plus dangereux ennemis de la vérité dans les œuvres d'art (zit. nach: W. Dömling, *Debussy u. d. Impressionismus. Zu einem abgestandenen Thema*, NZfM CXXXII, 1971, 290a).

Debussy selbst benutzt die Bezeichnung impressionnistes in einem seiner Dialoge mit der fiktiven Figur Monsieur Croche antidilettante. Dabei erklärt er den Ausdruck (vielleicht in Erinnerung an seine eigene Beurteilung durch die Académie) als ein Schimpfwort, mit dem Journalisten und Fachleute eine an sich gute, gegen die Tradition gerichtete Kunstform zu diskreditieren versuchten:

L'entretien avec M. Croche (Le Revue blanche, 1.7.1901), in: *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure (Paris 1971): La musique est un total de forces éparses...
J'osai lui dire que des hommes avaient cherché, les uns dans la poésie, les autres dans peinture (à grand-peine j'y ajoutai quelques musiciens) à secouer la vieille poussière des traditions, et que cela n'avait eu d'autre résultat que de les faire traiter de symbolistes ou d'impressionnistes; termes commodes pour mépriser son semblable... „Ce sont des journalistes, des gens de métier qui les traitent ainsi, continuait M. Croche sans broncher, ca n'a aucune importance. Une idée très belle, en formation contient du ridicule pour les imbéciles... Soyez certain qu'il y a une espérance de beauté plus certaine dans ces hommes ridiculisés, que dans cette espèce de troupeau de moutons qui docilement s'en va vers les abattoirs qu'une fatalité clairvoyante leur prépare (51).

Im Gegensatz zur Ablehnung des Wortes impressionnisme hatte Debussy eine durchaus positive Einstellung zu dem Begriff impression. In einem Brief an seinen Schüler R. Bardac vom 24./25.2.1906 beschreibt er, wie Musik und Malerei Farbe und Licht in ähnlicher Weise behandeln:

Cl. Debussy, *Lettres 1884–1918*, hg. von Fr. Lesure (Paris 1980): Ramassez des impressions. Ne vous dépêchez pas de les noter. Parce que la musique a cela de supérieure à la peinture, qu'elle peut centraliser les variations de couleur et de lumière d'un même aspect. C'est une vérité bien mal observée, malgré sa simplicité du reste... oubliez même toute la musique, de temps en temps... C'est une opinion de pion que celle qui décréta qu'il fallait beaucoup écrire pour savoir écrire... Et puis! il n'est pas de bon goût d'importuner les gens que l'on prétend le mieux aimer, par des demandes quotidiennes (147).

Und in einem Brief an seinen Verleger vom März 1908 bezeichnet Debussy das Neue, das er in der Musik zeigen wolle und das von den Dummköpfen „impressionnisme" genannt werde, mit dem Ausdruck „réalités":

Lettres de Cl. Debussy à son éditeur, hg. von J. Durand (Paris 1927): Les „Images" ne seront pas absolument terminées à votre retour, mais j'espère vous en jouer une grande partie... J'essaie de faire „autre chose" — en quelque sorte, des *réalités* — ce que les imbéciles appellent „impressionisme" [sic], terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art qui n'hésitent pas à en affubler Turner, le plus beau créateur de mystère qui soit en art! (58).

R. L. Byrnside (1980, 522 ff.) untersuchte über 200 Abhandlungen zum Thema Debussy aus dem Zeitraum von 1877 bis 1910 und stellte fest, daß von den bedeutenderen Autoren sich die meisten dem Terminus Impressionismus nur vorsichtig und oft apologetisch nähern. Bereits 1907 begegnet auch die ital. Bezeichnung impressionismo in einem Aufsatz von V. Tommasini. Nachdem er auf die latente Musikalität des malerischen impressionismo hingewiesen hat, überträgt er den Begriff auf die Musik und bezeichnet Debussy als den Führer dieser neuen Kunstrichtung:

Claude Debussy e l'impressionismo nella musica (RMI XIV, 1907): Ora l'Impressionismo rappresenta in pittura la tendenza più musicale che si possa immaginare...
Caposcuola degli impressionisti nella musica può considerarsi Claude Debussy (159 f.).

Nach 1910 wird im Zusammenhang mit Debussy der Gebrauch der Bezeichnungen Impressionist bzw. Impressionismus in den europäischen Sprachen allgemein üblich, besonders in Lexikonart., die Debussy wiederholt dem Begriff des mus. Impressionismus zuordnen. Der Geltungsbereich des Terminus wird allmählich auf andere Komponisten ausgeweitet, wodurch der Begriffsumfang zunehmend an Schärfe verliert:

I. Squire, *The American History and Encyclopedia of Music* III (London 1908): ...of the ultra-modern living (French) composers d'Indy, Debussy, Dubois, and Fauré have all

distinguished themselves in the orchestral field. The tendency of these men is toward a vague, impressionistic style (134 f.; zit. nach: Byrnside 1980, 525);
MoserL (Bln 1935), Art. *Impressionismus*: Vom platten Realismus, dem in der Musik die bloße Tonmalerei entsprechen würde, unterscheidet sich der Impressionismus durch den Ehrgeiz, auch das nicht bloß Abtastbare mit einzufangen... so vor allem seit Debussy als dem Hauptmeister des musikalischen Impressionismus, dem darin unter anderen in Frankreich Ravel und d'Indy, in Spanien de Falla, in England Delius und C. Scott, in Rußland Skrjabin, in Polen Szymanowsky, in Italien Respighi, bei den Tschechen Novák gefolgt sind. In Deutschland wären zum Impressionismus (nach Vorstufen bei Liszt, Schumann und H. Wolf) zum Teil R. Strauß [sic], P. Graener, J. Marx, in Frühwerken Schönberg, vor allem aber Schreker, Karg-Elert und W. Niemann zu nennen (346 b f.);
New HarvardD (Cambridge, Mass., 1986), Art. *Impressionism*: Among Debussy's contemporaries, Ravel is often regarded as an impressionist... The only major composer to exploit impressionistic effects in the period immediately following was Béla Bartók; but such effects have again become common in the music of composers active since World War II, notably Olivier Messiaen, György Ligeti, and George Crumb (391 b).

Lit.: H. Strobel, Cl. Debussy, Zürich 1941; E. Kroher, Der Impressionismus bei Debussy, Diss. Köln 1957; W. Schuh, Renoir u. Wagner, Zürich 1959; R. L. Byrnside, Mus. Impressionism: The Early History of the Term, MQ LXVI, 1980.

(2) In Deutschland setzt der Kunsthistoriker R. Hamann mit der Abh. *Der Impressionismus in Leben u. Kunst* (Köln 1907) den Ausdruck Impressionismus in bezug zur Musik. Zunächst bespricht er in den ersten beiden Kap. den Impressionismus in bildender Kunst und Literatur. In Anlehnung an den dortigen Wortgebrauch wird dann im dritten Kap. *Der Impressionismus in d. Musik* der mus. Stil sehr vage dahingehend benannt, daß er durch „die Abneigung gegen gedächtnismäßiges Ordnen und Vereinheitlichen der Eindrücke zu einem Ganzen und die Steigerung des sinnlichen, jeweilig gegenwärtigen Eindruckes" gekennzeichnet sei (53). Diesem Stilmerkmal sind nach Hamanns Meinung die Gattungen der barocken Fuge und klassischen Symphonie durch deren klare formale „Ordnung" und „musikalische Logik" am meisten entgegengesetzt. Dagegen scheine „der Impressionismus in letzter Linie auf eine Kultur der Oper und eine Vereinigung der Künste" hinzuführen (58). Diese Forderungen sieht Hamann bereits in der Musik von R. Wagner erfüllt:

So ist es gerade das Verdienst des Impressionismus, durch Aufgeben aller Form einen gleichmäßigen Eindruck und eine Harmonie von Wort, Bild, Klang geschaffen zu haben, die Oper zu einer künstlerischen Gesamtwirkung erhoben zu haben. Das macht Wagner's Musik zu der beherrschenden Musik unserer Tage (58).

Als weitere Bestimmung des Begriffs vergleicht Hamann mus. Mittel mit den 1907 schon als impressionistisch bezeichneten Maltechniken:

Der Pointillismus in der Malerei hat in der Musik ein Gegenstück in den tonreichen Akkorden, in denen einfache, selbst triviale Motive Reiz bekommen...
Der Eindruck des Vibrierens, mit dem wir die Unruhe, das Flimmern impressionistischer Bilder vergleichen, stellt sich aber bei tonreichen Akkorden in der Musik als ein schwingendes, intermittierendes Geräusch wirklich ein, und zwar um so mehr, je dissonanter die Töne sind (64).

Es ist begriffsgeschichtlich merkwürdig, daß Hamann den ursprünglich franz. Ausdruck Impressionismus an keiner Stelle auf franz. Musiker bezieht. Cl. Debussy erwähnt er mit keinem Wort. Als typische Vertreter gelten ihm neben Wagner die Komponisten H. Wolf, A. Ritter, R. Strauss, Fr. Liszt und E. Grieg. Lediglich die „fremdartigen Klänge, die man zum Teil der anders instrumentierten ausländischen Musik" (sc. ungarischen, algerischen, ägyptischen Musik) entnimmt, und die er außer bei J. Brahms und Liszt auch bei C. Saint-Saens und G. Bizet findet, gelten ihm als dem „innersten Wesen des Impressionismus" zugehörig (63). Ein weiterer Unterschied zu der franz. Begriffsgeschichte zeigt sich in der ausschließlich positiven Bewertung des ursprünglich pejorativ eingesetzten Ausdrucks Impressionismus.
Ähnlich begegnet der Begriff zuvor bereits in einer singulären Textstelle bei F. Busoni, der 1900 anläßlich einer Besprechung des zweiten Stücks von Liszts *Apparations* vom „subjektiven Impressionismus" redet, den er auf R. Schumanns frühe Werke rückbezieht:

Die Ausgaben d. Liszt'schen Klavierwerke (Bln 1900), in: *Von d. Einheit d. Musik* (Bln 1922): Viel inniger, tiefer und ernster sind die schon erwähnten „Apparations" abgefaßt; sie bestehen aus drei Nummern... Das zweite, harmlosere, einfach „vivamente" überschriebene, ist ein kapriziöses, beinahe „sprechendes" Stück, das jenem subjektiven Impressionismus zuzuzählen ist, welchen Schumann in seinen früheren Werken versuchte und auch traf: nur daß dieser als ein Deutscher zu Deutschen, Liszt aber als ein Kosmopolit zu allen Gebildeten und Feinempfindenden sprach (56 f.).

Die Begriffsbildung durch Hamann scheint zunächst keine große Verbreitung erfahren zu haben. Vor 1920 ist das Wort im Zusammenhang mit Musik weiterhin nur vereinzelt geläufig. A. Schönberg verwendet in seiner *Harmonielehre* (Wien 1911) das Attribut impressionistisch zur Charakterisierung einer gefühlsbetonten künstlerischen Haltung, die „ohne Spur einer Bewußtheit" offen für Neuerungen sei:

So erklärt sich mir der Stich ins Impressionistische, den neue Kunstmittel beim ersten Auftreten haben. Jünglingslaute des Werdenden; ganz Gefühl, ohne Spur einer Bewußtheit; noch im starken Zusammenhang mit der Keim-

zelle, die inniger verbunden ist mit dem Weltall, als unsere Bewußtheit... Und wie sie dem angehören, was uns mit dem Weltall, mit der Natur verbindet, so treten sie fast immer zuerst als Ausdruck einer Naturstimmung auf. Der Bach erinnert an den Quell (448).

Schönberg bezeichnet hauptsächlich die Ganztonleiter und Quartenakkorde als impresssionistische Ausdrucksmittel. Der Impressionist wird definiert als ein Künstler, der „Eindrücke haben könne" und wie ein Seismograph die leiseste Bewegung verzeichne, ein Bild, das in ähnlicher Weise später oft zur Charakterisierung des Expressionisten gebraucht wird (→ *Expressionismus* III. (4)):

Debussy verwendet diesen Akkord und diese Skala [sc. die Ganztonskala] mehr (wie auch Strauß in der Salome) im Sinn eines impressionistischen Ausdrucksmittels, etwa wie eine Klangfarbe; während ich, bei dem sie auf harmonischmelodischem Weg entstanden ist, die Akkorde mehr als Verbindungsmöglichkeit mit anderen Akkorden, die Skala mehr als eine eigentümliche Beeinflussung der Melodie empfand (438f.);
Gewisse Quartenfolgen bei Mahler, das Jochanaan-Thema in der Salome, die Quartenakkorde Debussys und Dukas' sind auf die eigentümlichen Wirkungen der Unberührtheit zurückzuführen, die von diesen Akkorden ausgehen. Vielleicht spricht durch diese Unberührtheit die Zukunft unserer Musik. Es hören sie nur die, die Eindrücke haben können, die Impressionisten. Das Organ des Impressionisten ist ein äußerst fein abgestimmter Mechanismus, ein Seismograph, der die leiseste Bewegung verzeichnet (449).

„Impressionist" nennt Schönberg jeden großen Künstler, der die Neigung verspüre, „das Unerhörte zu finden". In diesem Sinne sieht er in dem Gebrauch von Quartenakkorden bei Debussy eine „impressionistische Wirkung":

So ist also die Neigung des Unerhörten, sich dem Suchenden zu offenbaren, ebenso groß, wie die Neigung des Suchenden, das Unerhörte zu finden. Und in diesem Sinne ist jeder wahrhaft große Künstler Impressionist: feinste Reaktion auf die leisesten Anregungen offenbart ihm das Unerhörte, das Neue.
Besonders auffallend ist die impressionistische Wirkung der Quartenklänge bei Debussy (450).

In der 3. Aufl. der *Harmonielehre* (Wien 1922) ersetzt Schönberg in diesem Zitat den Ausdruck „impressionistische Wirkung" durch das Substantiv „Impressionismus", das nun als mus. Terminus fungiert:

Besonders auffallend zeigt sich das bei Debussy. Mit so großer Kraft setzt sein Impressionismus auch die Quartenakkorde hin, daß sie untrennbar verbunden scheinen mit dem Neuen, das er sagt, und mit Recht als sein geistiges Eigentum gelten können, obwohl sich nachweisen läßt, daß vor und gleichzeitig mit ihm Ähnliches geschrieben wurde. Vielleicht trägt auch hierzu bei, daß sie Naturstimmungen ausdrücken; denn, als ob die Natur so redete, klingt es allerdings. Und daß gegen deren Sprache alles andere zurücktritt, leuchtet ein (481).

Schönberg spricht später in seinem Vortrag über *Kompos. mit zwölf Tönen* (1934/35); in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Ffm. 1976) noch einmal vom „*impressionistischen* Gebrauch" bestimmter Harmonien bei Debussy; hier wird die Bedeutung des Ausdrucks durch den Bezug auf außermus. „Stimmungen" und „Bilder" verdeutlicht:

Richard Wagners Harmonik hatte einem Wandel in der Logik und der konstruktiven Kraft der Harmonie Vorschub geleistet. Eine ihrer Folgen war der sogenannte *impressionistische* Gebrauch der Harmonien, wie er besonders von Debussy praktiziert wurde. Ohne konstruktive Bedeutung dienten seine Harmonien oft dazu, Stimmungen und Bilder auszudrücken. So wurden die Stimmungen und Bilder, obwohl außermusikalisch, zu konstruktiven Elementen, die in die musikalischen Funktionen mit einbezogen wurden; sie schufen eine Art Faßlichkeit vom Gefühl her (73).

(3) Der eigentliche Gebrauch des Wortes Impressionismus als HISTORIOGRAPHISCHER TERMINUS entsteht in Deutschland im Zusammenhang mit der Einsetzung des mus. Stilbegriffs Expressionismus um 1920. Die dichotome Verwendung der beiden Wörter ist schon durch die sprachliche Korrelation naheliegend. Während sich aber die Kunstgeschichtsschreibung auf eine allgemeinverbindliche Definition des malerischen Impressionismus bei der Einführung des Expressionismusbegriffs um 1914 in Deutschland stützen konnte, mußten in der Musikliteratur bei der entsprechenden Übertragung der Begriffsdichotomie Vorstellungen eines mus. Impressionismus erst entwickelt werden. Meist wird ein völlig unreflektiert vorausgesetzter Impressionismusbegriff zur antithetischen Definition des damals neuen Ausdrucks „musikalischer Expressionismus" gebraucht (→ *Expressionismus* III. (1)). So findet sich bereits in dem Vortrag von H. Tiessen *Der neue Strom* (am 21.6.1918 im Goethebund in Königsberg) zunächst ein Abschn. III. *Impressionismus in der Musik*. Tiessens Definition: „Impressionismus ist schöpferisch werdende Passivität", scheint schon auf den späteren, durch „Aktivität" gekennzeichneten Expressionismusbegriff hin angelegt zu sein (Melos I, 1920, 78). Als verbindendes Merkmal der Begriffe Expressionismus und Impressionismus fungiert bei Tiessen die ahistorische Komponente:

Der Kern des impressionistischen Lebens- und Kunstgefühls ist nicht an eine Zeit gebunden, sondern ein zeitloser natürlicher Bestandteil des Menschengeistes; dennoch kann man von einer impressionistischen Zeit sprechen, in der diese Elemente bewußt zu einer Anschauungseinheit sich konzentrierten und verabsolutierten (79).

Tiessen bezieht den mus. Stilbegriff Impressionismus zunächst hauptsächlich auf Musik von R. Wagner, Fr. Liszt und R. Strauss. Dann unterscheidet er zwischen einem durch diese Komponisten repräsentierten dtsch. „relativen Impressionismus" und ei-

nem „absoluten Impressionismus", der von Cl. Debussy und F. Busoni vertreten werde:

Widerspruch derer, die eines neuen Lebens voll waren, gegen akademische Erstarrung: das gab, wie in der Malerei, so auch in der deutschen Tonkunst des letzten Jahrhunderts den Anstoß zur Entfaltung der (im weitesten Sinne) impressionistischen Empfindungs- und Gestaltungsweise. Wagner, der große Romantiker, ist grundlegend für viele impressionistische Stileigenschaften, typisch im Anbahnen der (sich bei Beethoven vorbereitenden) Formbildung durch Stimmung, in der Kunst der Atmosphäre, in der subtilen poetischen Einfühlung; jedoch, durch Pathos, Idee und seelische Kraft, noch entfernt von jenem künstlerischen Charakterbilde des Impressionisten, das ich vorhin in seinen sich allmählich entwickelnden Konsequenzen aufstellte... (80);
Gegenüber dem relativen Impressionismus der deutschen Tonmeister steht der absolute Impressionismus, der am stärksten durch zwei bedeutende Namen ausländischen Klangs vertreten und verfochten ist: Debussy und Busoni. In Debussys konsequentem Impressionismus ist die Musik keine Seelensprache mehr, sondern apartgeschmackvolles Malen äußerer Stimmungen, feiner Atmosphären ohne Kern, reizvoller feinschmeckerischer Hintergründe, aus denen kein Menschenantlitz schaut... Debussy will nur malend Eindrücke wiedergeben (81).

Die auf Tiessen folgende Verbreitung des Ausdrucks Impressionismus findet vorwiegend im Musikfeuilleton statt. Im Bereich der Musikwiss. spricht E. Kurth in seinem Buch *Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"* (Bln 1920) von einer „musikalischen Impressionistik, wie sie zugleich mit den entgegengerichteten Betonungen einer Expressionskunst in den letzten Jahrzehnten der Musik zur bewußten und berechneten Ausgestaltung kam", distanziert sich dabei aber von der unreflektierten „Ausartung der Begriffe Impressionismus und Expressionismus zu Schlagwörtern (352). Andererseits verwendet auch Kurth die dichotome Begriffsdefinition, wenn er gegenüber dem Expressionismus eine „Impressionistik" der „Darstellung von unmittelbarem Eindruck der Dinge" feststellt. Schließlich löst Kurth die Dichotomie aber wieder auf, da er beide Stilrichtungen vom Begriff der Romantik ableitet:

Nur darf man — wozu die Schlagwörter vor allem verführen — diese beiden Gegensätze in der Musik nicht dahin mißdeuten, als würden impressionistische und expressionistische Momente einander ausschließen; das Gegenteil hievon zeigt schon die ganze innere Entwicklung der Romantik, die sich zwar aus einer Spaltung zu beiden Willensrichtungen ergibt, sie aber gleichzeitig umfaßt und darin eben den Ausdruck ihrer großen inneren, oft bis ins Fieberhafte erhitzten Spannungen findet. Richard Strauß etwa einseitig als Impressionisten oder Expressionisten zu bezeichnen, wäre ganz unzulänglich und falsch, trotzdem die beiden Entwicklungsrichtungen bei ihm bis in die Extreme gesteigert sind...
Selbst eine Künstlererscheinung wie Debussy ist keineswegs mit der Kennzeichnung des Impressionistischen zu erledigen, nicht einmal seiner Technik nach, seine Musik ist von verschiedenen expressiven Zügen reich durchsetzt (353).

Kurth erweitert den Begriffsinhalt des latent angesprochenen Impressionismus, indem er in einem weiteren Sinne allem Erklingenden an sich bereits eine Fülle von „impressiven Momenten" zuschreibt:

Denn alles Erklingende birgt an sich eine Fülle von impressiven Momenten, in dem schon das musikalische Hören ausgleichend und vielfach modifizierend zahllose Teilerscheinungen zu Gesamteindrücken zusammenfaßt. Von diesen Grunderscheinungen bis zu einem Impressionismus im engeren Sinne erspannt sich zwar ein ungeheurer Weg, aber eine zusammenhängende innere Entwicklungslinie (354 f.).

In bezug auf Musik meint Kurth, daß dem Begriff des Impressionistischen etwas „Unabgrenzbares" anhafte, „eine Unbestimmtheit, die in seinem Wesen liegt und nicht zerstört werden kann noch darf" (355):

Das liegt schon im Wort; Impression, Eindruck, ist immer etwas in sich Bewegtes, Unabgrenzbares im Gegensatz zum begrifflich und sinnlich klar Bestimmbaren. Innerhalb der Musik muß sich all dies nun zunächst allgemein darin äußern, daß wie für die ganze Erscheinung auch für die Technik und alle deren Einzelzüge Unabgrenzbarkeit als ein Hauptkriterium zutage tritt, wie sich an allen inneren Entwicklungslinien noch im Einzelnen zeigen wird (355).

Bei Mersmann steht der Begriff Impressionismus für ein vermeintliches „Ende der Musikgeschichte". Dieser Gedanke wird ähnlich von Spengler ausgesprochen, der die Kunst des „Impressionisten" Manet mit Wagners Musik vergleicht und alle nachfolgende Kunst als „Ohnmacht und Lüge" bezeichnet:

O. Spengler, *Der Untergang d. Abendlandes* (München 1923): Zwischen Wagner und Manet besteht eine tiefe Verwandtschaft, die wenigen fühlbar sein wird, die aber ein Kenner alles Dekadenten wie Baudelaire schon früh herausfand. Aus farbigen Strichen und Flecken eine Welt im Raume hervorzuzaubern, das war die letzte, sublimste Kunst der Impressionisten...
Was heute als Kunst betrieben wird, ist Ohnmacht und Lüge, die Musik nach Wagner so gut wie die Malerei nach Manet, Cézanne, Leibl und Menzel (376 f.);
H. Mersmann, *Musik d. Gegenwart* (Bln 1923): Was hier unter dem Brennpunkt des Impressionismus zusammengefaßt wurde, ist Ende der Musikgeschichte, begrenzt die Möglichkeit, organische Entwicklung als ein Gewordenes zu analysieren. Bis hierher ist Musik stetiger Fluß, ursächliche Bedingtheit der Kräfte, ein Auflösungsprozeß von tiefer Gesetzmäßigkeit und vollendeter Kontinuität. Dieser Fluß bricht nicht ab, kein Wehr setzt den ausströmenden Kräften ein Ziel, kein Expressionismus... löst in bequemer Abfolge des Ausdrucksprinzips eine ältere Stilphase ab (51).

Th. W. Adorno grenzt in einem Art. *Mus. Impressionismus* (1942) den Stilbegriff auf bestimmte technische „Verfahrungsweisen" ein, „welche die Musik

der Malerei des französischen Impressionismus abgelernt hat, ohne dabei stets und in allen Fällen an die Wiedergabe von ‚Eindrücken‘ zu denken“ (in: *Gesammelte Schriften* XVIII, Ffm. 1984, 78):

Der populäre Sprachgebrauch versteht unter musikalischem Impressionismus alle Musik, die in irgendeiner Weise subjektive Reflexe auf Reize der sichtbaren Welt festzuhalten trachtet. Als Stilbegriff aber ist Impressionismus wesentlich enger zu fassen, wofern er nicht mit schildernder Programmusik einerseits und mit spätromantischer Stimmungsmusik andererseits ganz verfließen soll. Man wird dann Impressionismus nicht durch die ohnehin stets problematische Beziehung auf die gegenständliche Welt zu definieren haben, sondern durch die eigene technische Verfahrungsweise (77 f.).

Ein umfangreicher Versuch, den Inhalt des Begriffs mus. Impressionismus zu fassen, wird von H. Albrecht in seinem gleichnamigen Art. (MGG VI, 1957) unternommen. Neben die schon genannten Begriffs-Kriterien — Beziehung zwischen Musik und Malerei, Nachwirkungen der Romantik, Zusammenhang mit den Kompos. Debussys — treten die Aspekte, „Realistische und naturalistische Komponenten“ (1053), „Der Exotismus und die Verarbeitung fremder Volksmusik“ (1058) und „Kampf gegen den ‚wagnérisme‘...“ (1066).

Lit.: A. Guiramand, L'Impressionnisme en Musique et le Décadentisme littéraire, Le Monde Mus. XIX, Paris 1907; G. D. Talamon, Cl. Debussy y el impressionismo mus., Buenos Aires 1918; E. Bücken, Impressionismus in d. Musik, Vossische Zeitung vom 27.9.1924; W.-A. Schultz, Die freien Formen in d. Musik d. Impressionismus u. Expressionismus, Hbg 1974.

(4) Aufgrund seiner Unverbindlichkeit wird der mus. Stilbegriff Impressionismus seit seinem Auftreten wiederholt PROBLEMATISIERT UND ABGELEHNT. Schon E. Kurth kritisiert die durch die Begriffsdichotomie Impressionismus / Expressionismus unterstellte Gegensätzlichkeit bestimmter Musikformen, die er als aus der gemeinsamen historischen Situation der Spätromantik hervorgegangen versteht (vgl. oben, II. (3)):

Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan“ (Bln 1920): Die Ausartung der Begriffe von Impressionismus und Expressionismus zu Schlagwörtern hat hier bereits viel Unheil gestiftet, vor allem die Erscheinungen geschieden, ohne andrerseits ihren engen Zusammenhang sowie dessen historische und innere Bedingtheit als Wesen und Wurzel herauszukehren, und mehr verwirrt als geklärt, in der Musik nicht anders als in Literatur und Malerei (352).

Wiederholt wird auch der unreflektierte Vergleich von Malerei und Musik zurückgewiesen, da er die spezifisch mus. Probleme nivelliere. Zudem gebe es keinen konstanten Bezug des Begriffs mus. Impressionismus auf bestimmte Malerei:

P. Faltin, *Debussy, d. Impressionismus u. d. strukturbildende Kraft d. immanenten Klanges* (Hamburger Jb. für Musikwiss. IX, 1968): Wir sind der Meinung, daß die Erklärung dieser Epoche als bloße musikalische Modifikation der zeitgenössischen französischen Malerei jener Zeit nur didaktischen Sinn haben kann (da die Anzeichen des Impressionismus auf einem Bild lapidarer und markanter beobachtbar sind und für die Musik allenfalls als Analogon zum Begreifen dienen können). Sonst aber ist die Behauptung, der musikalische Impressionismus sei aus dem Bestreben einer Geltendmachung der impressionistischen malerischen Palette hervorgegangen, mit Reserve zu nehmen... Die Merkmale der Malerei erklären nämlich nichts auf dem Gebiet der konkreten Musikgestalt. Es wäre naiv, anzunehmen, daß Debussy den „Mosaikcharakter“ der Melodik anstrebt, weil Monet die Konturen negiert, oder daß die „Gestaltlosigkeit“ der Musik des Impressionismus aus der Forderung Sisleys resultiert, die Komposition zu verwerfen (123).

Eine Untauglichkeit des Terminus Impressionismus als historiographischer Begriff sieht W. Dömling in dessen Begriffsumfang, der fast ausschließlich auf Debussy beschränkt bleibt, wobei zudem das Stilelement der Arabeske außer acht gelassen werde; Dömling erscheint der Begriff als ein „Etikett“, das zur Vereinnahmung und Verharmlosung der Kunst Debussys durch den „populären Verstand“ diene:

Debussy u. d. Impressionismus. Zu einem abgestandenen Thema (NZfM CXXXII, 1971): Kaum ein Komponist dürfte seines Etiketts sicherer sein als Debussy, der als Hauptvertreter — wie man zu sagen pflegt — eines sogenannten musikalischen Impressionismus gilt. Dabei kommt er, recht besehen, auf kaum merkwürdigerem Wege zu seinem Attribut als die Heilige Caecilia zur Orgel (290 a);
Kritik am Terminus „musikalischer Impressionismus“ möge an dieser Stelle nur zwei Punkte herausgreifen. Erstens schon ließe sich die Berechtigung eines Stilbegriffs anzweifeln, der schließlich nur den Stil eines einzigen Komponisten klassifizierte, die musikalische Sprache einer etwa 25 Jahre umfassenden Schaffensperiode Debussys... Zum zweiten sei festgehalten, daß gerade eines der wichtigsten Stilelemente Debussyscher Musik vom Begriff „musikalischer Impressionismus“... nicht gedeckt wird: die „göttliche Arabeske“ bildete, wollte man schon die Entsprechung suchen, eine Parallele keinesfalls zum Impressionismus, sondern zu den Präraffaeliten, zum Art Nouveau, zu den exotisierenden Richtungen der Malerei. ...Pflegt man bei großen Impressionisten-Ausstellungen vom „Fest der Augen“ zu reden, vom „Triumph der Malerei“, so darf Debussy den nicht weniger kulinarischen „Ohrenschmaus“ für sich beanspruchen. Debussy, der „Impressionist“, wurde im populären Verstand so etwas wie ein Renoir der Musik — er schmerzt nicht (290 a f.).

Zusammenfassend werden im Art. *Impressionismus* des Brockhaus RiemannL, Bd. I (Wiesbaden u. Mainz 1978) die hypothetischen Analogiebildungen zur Malerei, die unklare Zuordnung von Komponisten und die zu große Allgemeinheit der Begriffsbe-

stimmungen als Argumente für eine Ablehnung des Stilbegriffs mus. Impressionismus genannt:

Insgesamt jedoch beruht die Vorstellung eines musikalischen oder literarischen Impressionismus auf bloßen Ableitungen und hypothetischen Analogien und ist daher von geringem kunsthistorischen Wert. Hinzu kommt die Schwierigkeit, daß — im Gegensatz zur Malerei — in Musik und in Literatur nicht eine Gruppe von Künstlern benannt werden kann, die die Bewegung getragen hätte. Geht man, wie üblich, beim „musikalischen Impressionismus" von einem Primat des Klanges (= Farbe) gegenüber der Melodie (= Zeichnung) aus..., so handelt es sich lediglich um allgemeine Merkmale, die für weite Bereiche der Musik des späten 19. Jahrhunderts, sogar auch früherer Zeit gelten, jedoch keineswegs die Konstituierung eines Stilbegriffs rechtfertigen (580a).

III. Der mus. Ausdruck Impressionismus besitzt NUR WENIGE UND ZUDEM MEIST UNDEUTLICHE BEGRIFFSKONSTANTEN.

(1) Er wird durch das BEGRIFFSFELD: STIMMUNG, ATMOSPHÄRE, VAGHEIT, PASSIVITÄT charakterisiert. Versuche, die der impressionistisch genannten Musik unterstellte Undeutlichkeit verbal zu erfassen, führen bei den Autoren meist zu entsprechend unklaren sprachlichen Formulierungen.

So bezeichnet L. Riemann, *Impression u. Expression in d. Musik* (Hellweg, Westdtsch. Monatsschrift I, 1921), als impressionistisch eine „Musik, die anscheinend ins Uferlose sich verliert, die wie Wolkengebilde im unendlichen Raume dahinschwebt" (431a). Der „Impressionist" wolle „ein einziges seelisches Bewegungsmotiv, eine Art von Stimmung darstellen, in der er für die Dauer des Tonstückes verharrt" (432b).

H. Tiessen beschreibt das „impressionistische Kunstgefühl" als „klangsinnliche Atmosphäre", in der die „aktiv führende Linie" untergegangen sei (*Zur Gesch. d. jüngsten Musik (1913—1928). Probleme u. Entwicklungen*, Mainz 1928, 33):

Impressionismus ist schöpferisch gewordene Passivität... Kernhaftes verschwimmt in Atmosphäre, ungebrochene, aktive Gefühlskraft in passiver Nervenstimmung; Stimmung schafft ihre neuartige Formungseinheit im Anwachsen und Abklingen. In jeder Kunst wird Atmosphäre das eigentliche Wesen des Werkes (28).

Obwohl E. Kurth dem Ausdruck „Impressionistik" kritisch gegenübersteht, assoziiert er mit dem Begriff eines in der Musik ausgeprägten Impressionismus „dämmrig verfließende Stimmungen", die aus dem schon romantischen „Sinn für das Atmosphärische" hervorgehen:

Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan" (Bln 1920): Im Sinn für das Atmosphärische spiegelt sich das Einsfühlen der romantischen Seele mit den Naturkräften und durch ihre Erscheinungen hindurch ein Hinausstreben ins Ungreifbare... Für das Schauen der Romantik liegt auch in dieser, jenseits aller Sinne wirkenden Kraft der Natur eine umfassende Allheit der Empfindungen: ein Ausstrahlen, Verklingen und Veratmen, endlos vibrierende Bewegung, ein Auflösen in Duft und Dunst. Und dies ist es, was auch in der Musik der ausgeprägte Impressionismus sucht. Auch hier strebt er das Schwergewicht der Wirkungen in die dämmerig verfließenden Stimmungen zu legen, indem auf diese das Abgehen von festen Linien, das ist in der Musik vor allem von harmonischer und tonaler Klarheit, ferner aber auch von formaler Geschlossenheit, unmittelbar hinzielt (357).

Besonders im Musikjournalismus wird die Rede vom mus. Impressionismus mit einer undeutlichen Umschreibung des ‚atmosphärischen' Inhalts dieser Kunst verbunden. S. Pisling leitet den Eindruck des Vagen, Atmosphärischen von den Titeln impressionistisch genannter Kompos. ab. Paradoxerweise interpretiert er auch Debussys Abneigung gegen die Betitelung als weiteres Indiz für „echten Impressionismus", da es sich bei dieser Musik eben doch um „rein auditive Stimmungsmusiken ohne programmatischen Ehrgeiz" handle:

Der Stil d. impressionistischen Musik (Mk XV, 1922/23): Das Unbestimmte, Verschwommene, Verblasene, logischem Zusammenhang Entrückte bildet den natürlichsten Ausdrucksbereich impressionistischer Tonkunst. Ein Präludium von Debussy heißt „Schleier". Der Titel paßt auf die ganze Richtung. Andere Präludien heißen „Töne und Düfte in der Abendluft", „Schritte im Schnee", „Was der Westwind sah", „Nebel", „Der Audienzsaal des Mondes", lauter Sujets, die sich mit dem impressionistischen Stilwillen begegnen, weil sie sich der landläufigen „Schilderung" entziehen. Es liegt ja gar nicht in der Absicht des Impressionisten, sein Thema zu treffen... Daß es sich um rein auditive Stimmungsmusiken ohne programmatischen Ehrgeiz handelt, geht daraus hervor, daß die Titel nicht an der Spitze, sondern am Ende der einzelnen Stücke stehen... Debussy wäre kein echter Impressionist, wenn er nicht die Assoziationen an reale Gegebenheiten in den Hintergrund treten ließe (46f.).

(2) Häufig wird eine VERNACHLÄSSIGUNG VON GESTALTQUALITÄTEN IN DER MUSIK festgestellt.

An erster Stelle steht das Fehlen einer klaren melodischen Linie. Der Ausdruck mus. Impressionismus bezeichnet von der Wortbedeutung her einen Stil, der als ‚Eindruckskunst' verstanden wird. Dieser spezifische ‚Eindruck' wird genauer beschrieben als ein flüchtiges, momentanes, sinnliches Erlebnis, das unabhängig von verstandes- oder vernunftmäßiger Reflexion erfahren werde und sich einer ‚logischen' Betrachtung weitgehend entziehe. Dadurch gewinne auch das gehörmäßige Musikerlebnis an Bedeutung. Auf der Ebene der mus. Kompos. solle dies einem Primat des Klanges gegenüber der Melodie entspre-

chen, da sich mus. Logik am deutlichsten in melodischer Entwicklung zeige. Ein Verzicht auf ausgeprägte Melodik entspreche auch der Haltung der geistigen ‚Passivität', die notwendig sei, um sich ganz dem sinnlichen Eindruck hingeben zu können:

H. H. Stuckenschmidt, *Musik* (Die Rote Erde I, 1919/20): Impressionistische Auffassung bedingt ein Sichbeschränken aufs Flüchtige, Momentane, in der Musik also auf den kompakten Klang, und somit ein Vernachlässigen der inneren, melodischen Entwicklung (339);
H. Tiessen, *Der neue Strom* (Melos I, 1920), III. *Impressionismus in d. Musik*: ...denn impressionistisch malen läßt sichs am besten mit geräuschhaft eingestellten Klangkomplexen, nicht mit aktiv-melodischen Linien (82);
ders., *Zur Gesch. d. jüngsten Musik (1913—1928). Probleme u. Entwicklungen* (Mainz 1928): Impressionismus ist schöpferisch gewordene Passivität; ein erlebter *Eindruck* steht im Vordergrunde, ihn möchte man mit den Mitteln der Kunst wiederschaffen, ihn für die Mittel der Kunst gewinnen...
Gleich dem relativ und passiv gewordenen Willen lösen in der Form die zielbewußten Konturen sich immer mehr auf und verfließen zu weichen Uebergängen... (28).

Die spezifisch impressionistische Harmonik soll sich durch eine Vermeidung von Funktionalität auszeichnen. E. Bücken identifiziert sie mit dem Licht und der Farbe der Malerei. Entsprechend bewirke das Harmonische in der Musik die Zersetzung fester Umrisse, die Zerstörung des architektonischen Aufbaus und eine Aufhebung der geschlossenen melodischen und rhythmischen Bildungen:

Führer u. Probleme d. neuen Musik (Köln 1924): Der musikalische Impressionismus hingegen ging, gerade wie der malerische, vom Einzeleindruck aus, er erkannte weder feste Gestaltqualität noch gleichbleibende Formen an, da er sah, wie das Körperliche der Musik unter der Einwirkung des musikalischen Lichtes der Harmonie ein beständig wechselndes Aussehen annahm.
So wurde hier die Harmonie das, was dort das Licht, die Farbe war: Zersetzende Kraft, die feste Umrisse aufhob, die Gestalt, d. h. geschlossene melodische und gleiche rhythmische Bildungen und damit die Elemente des architektonischen Aufbaues zerstörte, und die sich an Stelle dieser Mittel der Erformung zur alleinherrschenden Macht aufschwang... Die Analogie zur impressionistischen Bildwirkung ist damit vollständig (129).

Der Grund für die Funktionslosigkeit ‚impressionistischer' Harmonik wird in der Verwendung bestimmter Intervallstrukturen, die einen deutlichen Grundtonbezug des Akkordes verhindern sollen, gesehen. Meist werden dafür hohe Terzschichtungen, Quart- und Quintstaffelungen, Sekundreibungen, die Ganztonleiter, sowie das Parallelführen von Mixturklängen verantwortlich gemacht:

W. Danckert, *Das Wesen d. mus. Impressionismus* (DVjs. VII, 1929): Die Harmonik z. B. verfließt sowohl im einzelnen Klang, der durch färbende Zusatztöne (Sekundpackungen) oder dergleichen Brechung erfährt, als auch in der Klangfolge, die irrational-freischweifend, fern von der zielstrebigen Bezüglichkeit der klassischen Funktionsharmonik abläuft (138);
Der einzelne Akkordkomplex verselbständigt sich zum klanglich-autonomen Gebilde, hierin nicht unähnlich dem einzelnen Farbwert in der neoimpressionistischen Malerei (140);
S. Pisling, *Der Stil d. impressionistischen Musik* (Mk XV, 1922/23): Die Bevorzugung von Oktaven, Quarten und Quinten entspricht der impressionistischen Verwendbarkeit verschmelzender Intervalle... Man beachte die Oktavigkeiten, Quintigkeiten und Quartigkeiten in Debussys „Mouvement" („Images"), wo sich Quarten- und Quintenschritt in Sechzehntelbewegung geltend machen, während die andere Hand leere Quinten bringt, oder wie zu Beginn von Ravels „Ondine" („Gaspard de la Nuit") die Quinte des liegenden Akkords oszilliert, indes die Melodie über Quinten und Quarten läuft (45);
Th. W. Adorno, *Mus. Impressionismus* (1942), in: *Gesammelte Schriften* XVIII (Ffm. 1984): Indem in die Akkorde entfernter liegende Obertöne einbezogen werden, wird gewissermaßen in jedem Klang sein irrationales ‚Schwingen', das sonst lediglich als Funktion der subjektiven Wahrnehmung erscheint, real auskomponiert. Die gebräuchlichste harmonische Formel, die das bewerkstelligt, ist der große Nonenakkord, während als ‚Kommata' simultane Sekunden, die ihrerseits wieder auf den Nonenakkord zurückweisen, verwandt werden... Der ‚schwebende', nicht eigentlich fortschreitende Klang resultiert oftmals in einem gleichsam unausgelösten, suspendierten Reiz, schmeichelnd zugleich und quälend. Solchen Wirkungen dient vorab der Gebrauch des übermäßigen Dreiklangs und der von ihm abgeleiteten Ganztonskala (78).

(3) Der mus. Begriff des Impressionismus wird in Analogie zum malerischen Impressionismus beschrieben. Allerdings sind die Vergleichspunkte oft so allgemein gewählt, daß nicht einzusehen ist, wieso sie als Charakteristika spezifisch ‚impressionistischer' Musik gelten sollen. So werden sich immer Klänge „im Ohre des Hörers" mischen:

S. Pisling, *Der Stil d. impressionistischen Musik* (Mk XV, 1922/23): Die Kompositionstechnik Debussys weist überraschende Ähnlichkeiten mit der impressionistischen Malweise auf. Der impressionistische Maler setzt bunte Farbenfleckchen nebeneinander, deren Amalgamierung der Netzhaut des Beschauers überlassen bleibt. Der impressionistische Musiker setzt beim Aufnehmenden eine verwandte Tätigkeit voraus, indem er die Klänge so anordnet, daß sich ihre Mischung im Ohre des Hörers vollzieht (44).

Auch bei der Parallelisierung von Malerei und Musik steht wieder das Kriterium der Gestaltunschärfe des impressionistischen Kunstwerks an erster Stelle:

W. Danckert, *Debussy* (Bln 1950): Wenn man die zeichnerische Linie und Melodik als künstlerische Äquivalente betrachtet, so scheint die bekannte Umrißlosigkeit der impressionistischen Malerei auf derselben Bahn zu liegen wie die Zurückdrängung der motivischen Entwicklungsmelodie bei Debussy. Schon vorimpressionistische Maler leugneten übrigens die Linie; die Impressionisten wandten

sich gegen die Umrißschärfe des Klassizismus und bevorzugten das Beweglich-Konturlose: Wasser, Nebel, Himmel, Wolken (156).

Trotz der Unschärfe der jeweiligen Kunstaussagen soll der Vergleich zwischen Musik und Malerei zur Erhellung des impressionistisch genannten Kunstwerks beitragen. So behauptet E. Bücken in der Abh. *Führer u. Probleme d. neuen Musik* (Köln 1924), der „musikalische Impressionismus" habe „die Ästhetik des malerischen mit seiner ganzen Geistigkeit" übernommen. Indizien dafür sieht er in der „Auflösung der scharf umrissenen Körperlichkeit", der Kunst der „Nuance", des „feinen, unmerklich leisen Übergangs" (127):

Robert Schumann hatte durch sein Wort: „Der Musiker setzt die Gemälde in Töne um" die gelegentlichen Verbindungen von Musik und Malerei in ein förmliches Bündnis umgewandelt... In der Tat übernahm ja der musikalische Impressionismus die Ästhetik des malerischen mit dessen gesamter Geistigkeit, seiner Weltanschauung im ursprünglichen Sinne des Wortes (126).

Bei der Umschreibung des mus. Begriffs Impressionismus wird in Analogie zur Malerei wiederholt auf einen Pointillismus in der Musik hingewiesen. Schon R. Hamann stellt 1907 bei der Übertragung des Stilbegriffs Impressionismus auf die Musik diesen Aspekt heraus; nur mühsam gelingt aber der Vergleich des malerischen Pointillismus mit „tonreichen Akkorden, in denen einfache, selbst triviale Motive Reiz bekommen" (zit. oben, II. (2)).

Pisling beschreibt die mus. Entsprechung zur pointillistischen Malweise sehr vage mit dem Hinweis auf sogenannte mus. „Tontupfen", unter denen lediglich Sekundreibungen verstanden werden (*op. cit.*, 45). Nur wenig deutlicher erklärt Danckert diese Technik, wenn er vom mus. „Klangklecks" spricht, der dem Farbfleck entspreche:

op. cit.: Es kommt freilich hinzu, daß der musikalische Impressionismus den Einzelklang zum Klangklecks, zum Farbfleck verselbständigt („laissez vibrer" schreibt Debussy selbst häufig vor). Ähnlich wie die pointillistische Malerei mit dem optischen Kontinuum verfährt, so löst er die sinfonisch-melodischen Beziehungen, die stimmigen Fortschreitungszwänge auf, die gegenständlich gebundene Raumperspektive des Klangreiches (140).

Noch allgemeiner fällt der Vergleich von Musik und Malerei bei P. A. Pisk, *Die Moderne* (in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler, Ffm. 1924) aus, demzufolge „das Wesen des Impressionismus... in einer pointillistischen Kunstrichtung liegt, welche primär vom Harmonischen ausgeht, höchste Steigerung der Empfindungsfähigkeit bei Verfeinerung des Reizes anstrebt" (906f.).

Erst 1957 geht H. Albrecht der Frage nach, ob wirklich eine Entsprechung von der malerischen Kunsttheorie des Pointillismus zur Musik hergestellt werden könne. Er lehnt dies ab, da es keine mus. „Grundeinheiten" gebe, die mit den Grundfarben verglichen werden könnten:

Art. *Impressionismus*, MGG VI (1957): Völlig versagt bleibt der Musik (aber auch der Poesie) die Übernahme der den sogenannten Pointillismus rechtfertigenden und „wissenschaftlich" begründenden Kunsttheorie. Bei dieser von den „Neoimpressionisten" verfochtenen Malweise handelt es sich darum, daß man gewissermaßen eine „vorbewußte" optische Wahrnehmung zum Ideal zu machen suchte... Etwas Gleichartiges mit den musikalischen Tönen zu veranstalten, war nicht möglich. Wollte man versuchen, die „funktionslose" Aneinderreihung der Töne in der sogenannten Ganztonleiter als Gegenstück zum Pointillismus zu deuten, so vergäße man, daß das Wesentliche der „Netzhautkunst" hier fehlt: das Bewußtsein hätte niemals die Funktion, in ihre „Grundeinheiten" zerlegte Töne wieder zusammenzuhören, weil es... solche „Grundeinheiten" im Sinne der Grundfarben nicht gibt... (1058).

Lit.: O. Wartisch, Studien zur Harmonik d. mus. Impressionismus, Diss. Erlangen 1930; H.-F. Kölsch, Der Impressionismus bei Debussy, Diss. Köln/Düsseldorf 1937; H. G. Schulz, Mus. Impressionismus u. impressionistischer Klavierstil, Würzburg 1938; C. Palmer, Impressionism in Music, London 1973.

Michael von Troschke, Hamburg 1990

Improvisation, Extempore, Impromptu

dtsch. Improvisation (im 18. und 19. Jh. auch vereinzelt Improvisade), improvisieren, Improvisator (seit 18. Jh.), über das Ital. und Franz. aus lat. improvisus, unvorhergesehen, bzw. lat. ex improviso, ohne Vorbereitung;
ital. improvvisazione, improvvisare, improvvisatore bzw. -trice (seit 16. Jh.), (all')improvviso (seit 14. Jh.);
franz. à l'improviste (seit 16. Jh., nach der ital. Form visto gebildet, daraus imprévu), improvisation, (à l')improvisade, improviser, improvisateur (seit 17. Jh.);
engl. improvisation, to improvis(at)e, improvisator (seit Mitte des 18. Jh.);
dtsch. Extempore, extemporieren (18. und 19. Jh.), über lat. ex tempore, aus dem Augenblick heraus, von lat. extemporalis, aus dem Stegreif;
engl. extempore (seit um 1600), daraus seit dem 17. Jh. extemporization, to extemporize, extemporist.
franz. impromptu (seit Mitte des 17. Jh. für lat. ex tempore), von der lat. Wendung in promptu (esse), in Bereitschaft, zur Hand (sein) (besonders im romanischen Sprachraum auch unter Betonung der Parallelbedeutung sichtbar, öffentlich, vor aller Augen sein; vgl. etwa E. Gamillscheg, *Etymologisches Wörterbuch d. franz. Sprache*, Heidelberg [2]1969, 535 b);
als Substantiv Impromptu ins Engl. um die Mitte des 17. Jh. und ins Dtsch. in der ersten Hälfte des 18. Jh. übernommen.

I. In der lateinischen Musiktheorie und noch bis in das nationalsprachliche Musikschrifttum des 19. Jh. hinein akzentuieren die allgemeinen adverbialen Wendungen ex tempore und ex improviso (sowie seit dem 17. Jh. auch ital. all' improvviso und franz. à l'improviste) die SPONTANEITÄT UND KURZFRISTIGKEIT VON BESTIMMTEN ENTSCHEIDUNGEN DES ODER DER MUSIZIERENDEN WÄHREND DER AUSFÜHRUNG.
(1) Im Mittelalter und bis in das 17. Jh. betonen die lat. Ausdrücke im Kontext der kontrapunktischen Vokalpraxis die HINZUFÜGUNG EINER NICHT NOTIERTEN STIMME nach bestimmten Regeln ad hoc zu einem vorgegebenen Cantus firmus.
(2) Vereinzelt lassen seit dem 17. Jh. Formulierungen durch KONTRASTIERENDE PRÄGUNGEN Ansätze eines Dualismus von vorherüberlegtem bzw. auf schriftliche Vorlagen gestütztem und spontanem Musizieren erkennen.
(3) Seit dem Mittelalter und bis in die 1820er Jahre werden ex tempore und ex improviso auch im ZUSAMMENHANG MIT EINEM NOCH VOKABULAR VERSTANDENEN KOMPOSITIONSBEGRIFF verwendet. Diese Verbindung kommt seit dem 17. Jh. insbesondere vor dem Hintergrund (a) der INSTRUMENTALEN BEGLEITUNG IM GENERALBASSSPIEL und (b) der AUSFÜHRUNG VON KADENZEN zum Tragen.

II. Im Anschluß an die explizite Einbeziehung der notenschriftlichen Fixierung in das Begriffsverständnis von Komposition im Verlauf des 18. Jh. werden zu Beginn des 19. Jh. die Ausdrücke Improvisation, Extempore und Impromptu (neben anderen überlieferten Bezeichnungen wie Fantasieren oder Präludieren) aufgegriffen als Termini für eine MUSIKALISCHE PRAXIS, IN DER EINFALL UND UMSETZUNG PERSONELL WIE ZEITLICH NICHT ZU DIFFERENZIEREN SIND.
(1) Seit dem frühen 19. Jh. bilden sich die Bezeichnungen Improvisation und Improvisieren zunehmend als die ZENTRALEN BEGRIFFSWÖRTER FÜR DIE UNTERSCHIEDLICHSTEN VERFAHREN DER NICHT SCHRIFTGEBUNDENEN MUSIKALISCHEN PRODUKTIVITÄT heraus. (a) Ausgangspunkt ist dafür die Rezeption der italienischen Bedeutung als STEGREIFDICHTUNG (MIT ODER OHNE MUSIKALISCHE BEGLEITUNG) seit um 1750. (b) In engem Anschluß daran werden die Ausdrücke um 1820 auf die entsprechenden WELTLICHEN WIE KIRCHLICHEN INSTRUMENTALMUSIKALISCHEN PRAKTIKEN übertragen; seit den 1870er Jahren sprechen Autoren damit dann auch außereuropäische Musizierformen, seit dem 20. Jh. die Spielvorgänge des Jazz an. (c) Vor allem im Deutschen wird Improvisation seit den 1830er Jahren als KOMPLEMENTÄR- WIE GEGENBEGRIFF ZU KOMPOSITION IM SINNE EINER SCHRIFTLICH VORGEHENDEN PRODUKTIONSWEISE verstanden. (d) Uneinheitlich ist dabei die Auffassung, ob der Ausdruck Improvisation auf eine THEMATISCH VARIIERENDE (GEBUNDENE) ODER FREIE MUSIKALISCHE SPONTANEITÄT abhebt. (e) Zugleich dient der Begriff Improvisation seit dem 19. Jh. im Zusammenhang mit komponierter Musik als HINWEIS AUF SIMULATION ODER IMITATION VON SPONTANEITÄT IN WERKTITELN, SATZÜBERSCHRIFTEN UND VORTRAGSANWEISUNGEN.
(2) Demgegenüber erlangen die ins Englische und Deutsche übernommenen Nachfolgebegriffe des lat. ex tempore (wie etwa extemporieren und to extemporize) hinsichtlich der unausgesprochen dahinterstehenden ÜBERTRAGUNG DES RHETORISCHEN KONZEPTS VON FREIER REDE AUF VERGLEICHBARE MUSIKALISCHE SCHAFFENSSITUATIONEN weitere Verbreitung nur in der englischen Fachsprache.
(3) Der Ausdruck Impromptu hingegen, der im Französischen seit der Mitte des 17. Jh. im Sinne des lateinischen ex tempore als substantivische Bezeichnung für die (überwiegend gereimte) Stegreifproduktion epigrammatischen Charakters sowie auf der Bühne geläufig ist, wird nach nur vereinzeltem Gebrauch im mus. Schrifttum des 18. Jh. seit 1816 zum TITEL IN DER KLAVIERMUSIK.

III. In bezug auf die neue Musik nach 1950 umfaßt der Begriff Improvisation VIELFÄLTIGE NEUANSÄTZE MUSIKALISCHER PRODUKTIVITÄT VOR DEM HINTERGRUND EINER INFRAGESTELLUNG DER TRADITIONELLEN WERK- UND INTERPRETATIONSAUFFASSUNG.

I. In der lateinischen Musiktheorie und noch bis in das nationalsprachliche Musikschrifttum des 19. Jh. hinein akzentuieren die allgemeinen adverbialen Wendungen ex tempore und ex improviso (sowie seit dem 17. Jh. auch ital. all' improvviso und franz. à l'improviste) die SPONTANEITÄT UND KURZFRISTIGKEIT VON BESTIMMTEN ENTSCHEIDUNGEN DES ODER DER MUSIZIERENDEN WÄHREND DER AUSFÜHRUNG.
Mit Blick auf die europäische Musikgeschichte muß dabei hervorgehoben werden, daß bis zum frühen 19. Jh. die spontane Mitgestaltung von Instrumentalisten und Sängern bei der Musikausübung etwa durch Hinzufügung von nicht notierten Stimmen, Verzierungen sowie variierter Formteile (im Sinne von ‚gebundener Improvisation') so selbstverständliche Praxis gewesen ist, daß keine Notwendigkeit bestand, dafür einen fachbezogenen Ausdruck zu prägen und zu fixieren. Dementsprechend sind auch die Ausdrücke ex tempore und ex improviso in den Belegen der Abschnitte I. (1)–(3) nicht als musikspezifische Fachwörter für die Spontaneität des Musizierens zu verstehen; sie bezeichnen einzig die Tatsache, daß eine auf die Ausführung von Musik bezogene Handlung unvorbereitet vollzogen wird.
Das Aufkommen des Terminus Improvisation fällt zusammen mit der Herausbildung des modernen, auf möglichst umfassende schriftliche Festlegung ausgerichteten Kompositionsbegriffs im frühen 19. Jh., in dessen Zusammenhang die aktive Beteiligung des Musizierenden bei der Schaffung von Musik im Allgemeinen abgelöst wird durch die ‚auslegende' Handlung des Interpreten gegenüber einem festgelegten Werk (vgl. unten, II. (1) u. III.).
Der weitgehend unspezifischen Bezeichnungspraxis vor 1800 entspricht eine Vielfalt von Begrifflichkeiten, mit denen aus unterschiedlichen Blickwinkeln die mitwirkende Funktion der Musiker angesprochen wird.
Aus der Sicht des umgangsmäßigen Singens tritt neben den Ausdruck contrapunctus extemporalis oder usualis seit Ende des 15. Jh. und bis ins 18. Jh. der auf das lateinische sors, Schicksal bzw. Zufall, anspielende Terminus Sortisatio, dessen Bedeutungskern häufig durch die Kennzeichnung ex improviso verdeutlicht wird (→ *Sortisatio* I.–II.).
Die Bedingungen einer Aufführungssituation ohne schriftliche Vorlage – bzw. genauer: ohne notierte Festlegung der hinzutretenden Stimme(n) – reflektieren die Wendungen lat. contrapunctus a (oder cantare ex) mente (vgl. beispielsweise J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, 1477; zit. → *Res facta* I. (2); A. Kircher, *Musurgia Universalis*, Rom 1650, I, 242) sowie ital. contrapunto/cantar/comporre a(lla) mente (vgl. etwa N. Vicentino, *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, f. 80 [recte 83]) oder di fantasia (G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* III, Kap. 63, Venedig [3]1573, 302; V. Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 99), wobei letztere Formulierung gleichzeitig den produktiven Eigenanteil der Musizierenden betont (→ *Fantasia* I. (2)–(3)).
Die räumliche Aufstellung der Sänger bei einer diesbezüglichen Vokalpraxis – d. h. die von der gemeinsamen ‚Lektüre' einer einzigen notierten Stimme ausgehende mehrstimmige Ausführung – kommt zum Ausdruck in Prägungen wie lat. contrapunctus/cantare supra librum (Tinctoris, *op. cit.*), engl. sight (als „Lesung [‚Sichtung'] der nur imaginierten..., in Relation zum notierten Plainsong stehenden Noten der Gegenstimmen"; R. Brinkmann, Art. *Sight*, RiemannL, *Sachteil*, Mainz [12]1967, 872 b; Belege seit dem frühen 15. Jh. in H. H. Carter, *A Dictionary of Middle Engl. Mus. Terms*, Bloomington, Ind. 1961, Art. *Sight*, 435 f.; vgl. Kl.-J. Sachs, Art. *Sight*, MGG, 2., neubearbeitete Ausg., *Sachteil*, Bd. VIII, Kassel u. Stuttgart 1998, 1400 ff.) sowie franz. chant(er) sur le livre (vgl. BrossardD, Paris [1703] [2]1705, 15, Art. *Contrapunto*; WaltherL, Lpz. 1732, 154 b, Art. *Chanter sur le livre*; RousseauD, Paris 1768, 85, Art. *Chant sur le livre*: „Plain-Chant ou Contre-point..., que les Musiciens composent & chantent impromptu sur une seule; savoir, le Livre de Chœur qui est au lutrin: en sorte, qu'excepté la Partie notée, qu'on met ordinairement à la Taille, les Musiciens affectés aux trois autres Parties, n'ont que celle-là pour guide, & composent chacun la leur en chantant"; d'OrtigueD, Paris 1854, 324 ff., Art. *Chant sur le livre*; dazu und zu weiteren Belegen des 18. und 19. Jh. vgl. Prim 1961).
Daneben treten im mus. Schrifttum zu ex tempore und ex improviso allgemeine nationalsprachliche Kennzeichnungen für Spontaneität wie die vom Bild des nicht aus dem Steigbügel gehenden (d. h. nicht absteigenden) Reiters herrührende deutsche Wendung aus dem Steg(e)reif (etwa J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.*, Hbg 1713, 65) oder franz. impromptu sowie sur le champ, auf der Stelle (BrossardD, loc. cit., 15; RousseauD, loc. cit., 153, Art. *Discant ou Déchant*: „C'étoit... cette espèce de Contre-point que composoient sur le champ les Parties supérieures en chantant impromptu sur le Tenor ou la Basse") (→ *Contrapunctus* IV. (3)(a) u. V.; → *Faburdon* I. (2)).
Chr. Simpson stellt Mitte des 17. Jh. in einer vor diesem Hintergrund aufschlußreichen Synopse der entsprechenden lateinischen und nationalsprachlichen Bezeichnungen ital. „Contrapunto a mente", lat. „contrapunctus extemporalis", engl. „Descant" (→ *Discantus* III. (5)) und franz. „contrepoint a premiere veüe" als Entsprechungen nebeneinander (*Chelys*

minuritionum artificio exornata sive, Minuritiones ad Basin, etiam Ex tempore Modulandi Ratio... The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground, London [1659] ²1665, XX), übersetzt darüber hinaus das lateinische Adjektiv extemporaneus an anderer Stelle mit dem englischen Ausdruck „at sight" (53), und verdeutlicht so die begrifflichen Verflechtungen der unspezifischen Prägungen vor der terminologischen Fixierung eines verbindlichen Ausdrucks für die in Rede stehende Sachverhalt (vgl. dazu auch Ferand 1956).

*

Exkurs: Im mus. Zusammenhang ist darüberhinaus erwähnenswert, daß ex tempore und ex improviso seit dem Mittelalter auch das spontane Absingen eines unbekannten Gesangs nach Noten akzentuieren und später dann in der Instrumentalmusik die Eigenart des prima vista-Spiels charakterisieren können:

Anon. [Pseudo-Odo], *Dialogus de Musica* (um 1000), *Prologus*: Petistis obnixe, karissimi fratres, quatenus paucas vobis de Musica regulas traderem, atque eas tantummodo, quas et pueri vel simplices sufficiant capere, quibusque ad cantandi perfectam peritiam velociter, Deo adjuvante, valeant pervenire. Quod ideo petistis quia posse fieri ipsi audistis et vidistis, certisque indiciis comprobastis. Vobiscum quippe positus tantum cooperante Deo per hanc artem quosdam vestros pueros ac juvenes docui, ut alii ex eis triduo, alii quatriduo, quidam vero unius hebdomadae spatio hac arte exercitati, quam plures antiphonas, non audientes ab aliquo, sed regulari tantummodo descriptione contenti per se discerent et post modicum indubitanter proferrent. Non multis preterea evolutis diebus primo intuitu et ex improviso, quicquid per musicas notas descriptum erat, sine vitio decantabant; quod hactenus communes cantores facere potuerunt dum plurimi eorum quinquaginta jam annis in canendi usu et studio inutiliter permanserunt (ed. Huglo, AfMw XXVIII, 1971, 138; vgl. auch GS I, 251 a);
Jacobus Leod., *Speculum musicae* VI (zw. 1321 u. 1324/25): Inde cum fuerit magis instructus, cantet sine solfatione et cantando cantus litteram proferat per se et sine notis, ac si notas illius diceret, nec hunc dimittat laborem donec indifferenter cantus specialiter ecclesiasticos invisos et inauditos, quasi ex improviso et sine magistro, secure decantare sciat ut sit musicus practicus vel cantor dici mereatur (CSM 3, VI, 199: LXVIIII,45);
G. Spataro, *Honesta defensio in Nicolai Burtii parmensis opusculum* (Bologna 1491): ...questo non passando molti di prima uista ex improuiso senza uitio cantauano ogni cosa che era descritto per illas notas musicas... (f. 16);
M. Praetorius, *Syntagma Mus.* III (Wolfenbüttel 1619): ...wer sie [sc. die Tabulatur] recht verstehet, vnd *extempore* daraus wol schlagen kan... (129);
...dasselbe [sc. die Tabulatur] ein beschwehr- vnd Verdrießlich ding ist, darinnen man leichlich jrre wird, insonderheit wen man *eximproviso Musiciren* soll (150).

Seit dem späten 17. Jh. wird die prima vista-Praxis im Französischen mit dem Ausdruck jouer bzw. chant(er) à livre ouvert angesprochen (vgl. J. Ozanam, *Dictionaire Mathematique...*, Abschn. *Musique*, Amsterdam 1691, 641: „*Chanter*, ou *Joüer à Livre ouvert*, c'est-à-dire executer avec facilité & justesse toutes sortes de Musique"; E. Loulié, *Eléments ou principes de musique*, 1696, 4 u. 41; M. L'Affilard, *Principes très-faciles pour bien apprendre la Musique, Qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de Musique proprement, & à Livre ouvert*, Paris [1694] ⁵1705; Raguenet, *Défense du Parallèle des Ital. et des François*, Paris 1705, 169; WaltherL, Lpz. 1732, 26 b, Art. *A livre ouvert*: „die vorgelegte Partie *ex tempore* wegmachen", u. 154 b, Art. *Chanter à livre ouvert*: „die vorgelegte Stimme oder Partie wegsingen, oder wegspielen, ohne sie vorher zu probieren").
Den Ausdruck à livre ouvert übersetzt wohl erstmals J. J. Quantz mit der bis in die Gegenwart geläufigen deutschen Wendung „vom Blatt spielen" (*Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen*, Bln 1752, 95).

*

(1) Im Mittelalter und bis in die Neuzeit hinein betonen ex tempore und ex improviso (sowie auch improvise) im Kontext der kontrapunktischen Vokalpraxis die HINZUFÜGUNG EINER NICHT NOTIERTEN STIMME nach bestimmten Regeln ad hoc zu einem vorgegebenen Cantus firmus:

Anon. ex traditione Franconis [Anon. II], *Tract. de discantu* (ausgehendes 13. Jh.): Idcirco artem sciendi componere et proferre discantum ex improviso quae diu latuit apud quosdam peritos musicos pro posse nostro nostris specialibus proponimus enodare (ed. Seay, Colorado Springs 1978, 30; vgl. CS I, 311 a f.);
G. Guerson, *Utillissime mus. Regule* (Paris 1509) II: ...proferre discantum, seu contrapunctum ex improuiso super planam musicam... (f. b vi');
P. Aaron, *De Inst. harmonica* (Bologna 1516) III, Kap. 56: Attamen sub talibus indicibus æqualis diuisio non est, & per raro inuenitur, nec facile cani ex tempore potest (f. 59);
A. P. Coclico, *Compendium Musices* (Nürnberg 1552), *De musicorum*: Quartum genus est Poëticorum, qui ex tertij generis Musicorum Gymnasio profecti sunt, & precepta artis norunt, & bene ipsi componunt, & ex tempore super Choralem aliquem cantum contrapunctum suum pronunciant... (f. B iiij');
H. Finck, *Pract. Musica* (Wittenberg 1556), *De Musicae Inventoribus*: Hi Musici ex tempore ad omnem propositum choralem cantum pertinentes voces adiungunt... (f. A ij');
Th. Morley, *A Plaine and Easie Introd. to Pract. Musicke* (London 1597) II: Last of all, they take it [sc. descant] for singing a part extempore vpon a playnesong, in which sence we commonly vse it: so that when a man talketh of a Descanter, it must be vnderstood of one that can extempore sing a part vpon a playne song (70; vgl. NA von R. A. Harman, London u. New York ²1963, 140);
Fr. Raguenet, *Défense du Parallèle...* (Paris 1705): ...ces Musiciens Italiens... chantent tous leur partie à l'improviste... (169).

Seit dem 17. Jh. begegnen die Wendungen ex tempore und ex improviso auch in Verbindung mit instrumentalen Musizierformen:

Chr. Simpson, *Chelys minuritionum artificio exornata sive, Minuritiones ad Basin, etiam Ex tempore Modulandi Ratio... The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground* (London [1659] ²1665).

(2) Vereinzelt lassen seit dem 17. Jh. Formulierungen im Zusammenhang mit ex tempore und ex improviso durch KONTRASTIERENDE PRÄGUNGEN Ansätze eines Dualismus von einerseits vorherüberlegtem bzw. auf vollständige schriftliche Vorlagen gestütztem und andererseits spontanem bzw. von nur der aufgezeichneten Stimme des C. f. ausgehendem Musizieren erkennen (vgl. auch bei Prosdocimus de Beld., *Contrapunctus*, 1412, ed. Herlinger, Lincoln u. London 1984, 32, die Unterscheidung zwischen „contrapunctus... vocalis et scriptus", sowie bei J. Tinctoris, *Liber de arte contrapuncti*, 1477, den Gegensatz von „Contrapunctus qui scripto fit" und contrapunctus a mente als „super librum cantare"; zit. → *Compositio* III. (2) u. *Res facta* I. (2); zu weiteren auf die Begriffe Improvisation und Komposition im heutigen Sinne bezogenen Gegenüberstellungen wie engl. descant – prick-song, descanter – maker oder ital. contrapunto a mente/a memoria – contrapunto scritto/a penna [Feder]/a mano/in cartella/osservato vgl. Ferand 1956, 140 ff.):

Sc. Cerreto, *Dialogo Harmonico Ove si tratta con un sol Raggionmente di tutte le regole del Contrapunto... et anco della Compositione...* (Hs. 1631): ...et far gli Contraponti [eingefügt: in] scritto, et all'improviso, non solo sopra il canto fermo, mà etiandio sopra il Canto figurato (14); vgl. auch N. Vicentinos aufschlußreiche Bemerkung, daß „la uera compositione sopra il canto fermo sarà che tutte le parti, che si cantano alla mente, siano scritte" (*L'antica musica...*, Rom 1555, f. 80 [recte 83]);
G. B. Doni, *Trattato della Musica Scenica* (vollendet zw. 1635 u. 1639), in: *De' Trattati di Musica* II [=Lyra Barberina II] (Florenz 1763): ...di cantare comunque sia all'improvviso, o premeditatamente... (84); vgl. auch A. Kirchers Formulierung: „vocatur [Contrapunctus] Extemporaneus, quòd non præmeditata ratione, & viam monstrante arte, sed natura ductrice atquè dictatrice extempore fiat" (*Musurgia Universalis* V, 9, Rom 1650, I, 241);
J. Mattheson, in: Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II, hg. von Mattheson (Hbg ²1721): ...die Anweisung, wie durch die allergemeinsten *Intervalla* gewisse *Variationes* anzubringen: es sey nun, daß sich dieselbe im General-Baß... dann und wann passen wollten; oder aber, daß man sich derselben in *compositione vel extemporanea, vel præmeditata* dergestalt bediene, daß ein und anderes Hülffs-Mittel zur *Invention* daher zu holen sey (24);
vgl. noch WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cadence doublée*: ...es [sc. „dasjenige *Moduliren*, so vor der Cadentz hergehet"] sey nun selbiges vom Componisten aufgeschrieben, oder werde vom Sänger *extemporisi*ret (125 a).

(3) Seit dem seit um 1700 und bis in die 1820er Jahre werden die allgemeinen Ausdrücke ex tempore und ex improviso im Sinne eines spontanen Handelns auch im ZUSAMMENHANG MIT EINEM NOCH VOKABULAR VERSTANDENEN KOMPOSITIONSBEGRIFF (im Sinne eines ‚Zusammenfügens' von mus. Elementen ohne schriftliche Aufzeichnung) verwendet (→ *Compositio* I.–III.):

A. Werckmeister, *Cribrum Musicum* (Quedlinburg u. Lpz. 1700): Denn wie dieser [sc. „derjenige, welcher das Clavier spielet"] mit den vollkommensten *Instrumente* zu thun hat, und darauf alleine dasjenige verrichten kan, was sonsten in *Choro Musico* von vielen Personen muß verrichtet werden; Also ist auch sein *musicali*sches Spiel nicht anders, als eine *ex tempore componi*rte vollstimmige *Sinfonia* oder *Sounata* [sic] (46);
J. Mattheson, in: Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II, hg. von Mattheson (Hbg ²1721): zit. oben I. (2);
Kurtzgefaßtes Mus. Lexicon (Chemnitz ²1749): *Præambula* und *Præludia* sind solche Vorspiele oder Griffe, die ein Organist *ex tempore* auf seinem Clavier componiret, dadurch er den instehenden Ton den Musicanten zu erkennen giebet, daß sie ihre Geigen darnach einstimmen können (295);
G. B. Martini, *Esemplare* I (Bologna 1774): In due modi praticarono questa sorta di Composizioni [sc. „le Composizioni fatte da' Maestri dell' Arte sopra del Canto fermo"], il primo fu che sopra del Canto fermo cantato per lo più dai Bassi, le altre parti vi componevano all' improvviso, formando una sola Melodia assieme tutti i Soprani, l' istesso tutti i Contralti, così pure tutti i Tenori, venendo a formare col Basso un Contrappunto a quattro Voci... (57, Anm.);
vgl. LichtenthalD (Mailand 1826), Art. *Improvvisare*: Comporre ed eseguire *ex tempore* un pezzo di musica vocale o instrumentale (I, 327); es handelt sich bei dieser Formulierung wohl um eine Übersetzung der Wendung „faire et exécuter impromptu un morceau de musique vocale ou instrumentale" des Castil-BlazeD (Paris 1821, I, 298, Art. *Improviser*), das wiederum an der Erklärung „C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles" des gleichnamigen Eintrags im RousseauD (Paris 1768, 252) anknüpft;
zum Verhältnis der Begriffe Improvisation und Komposition vgl. auch unten II. (1)(a)–(b).

(a) Die Verbindung von ex tempore und ex improviso mit einem Begriff von spontaner ‚Komposition' im Sinne eines „Zusammenfügens" (Praetorius) kommt seit dem 17. Jh. insbesondere vor dem Hintergrund der INSTRUMENTALEN BEGLEITUNG IM GENERALBASSSPIEL zum Tragen (→ *Compositio* III. (4)):

M. Praetorius, *Syntagma Mus.* III (Wolfenbüttel 1619): So wil es sich in allen *Concerten* nicht thun lassen, daß man es so stracks *ex tempore* aus dem *General* Bas schlage, darumb ist von nöthen, daß sonderlich ein vngeübter den Gesang, welchen er spielen wil, zuvor fleissig vnd wol durchsehe, damit wenn er den *Stylum*, die Weise vnd Art dieser *Music* recht einnimbt vnd jnnen wird, feine Griffe vnd Schläge vff der Orgel desto vollkommener vnd gewisser darnach *accomodiren* vnd zusammen fügen könne (137 f.);
Fr. Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): ...figurandosi, che l'accompagnare è un comporre all' improviso... (88);
J. D. Heinichen, *Neu erfundene u. Gründliche Anweisung... Zu vollkommener Erlernung d. General-Basses...* (Hbg 1711), *Vorrede*: ...was heisset endlich *General-Bass* spielen anders, als zu der vorgelegten eintzigen *Bass*-Stimme, die übrigen Stimmen zu einer völligen *Harmonie ex tempore* erdencken, oder dazu *componi*ren? (1);
J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713): So ist nun solcher *Basso continuo*, oder *Bassus generalis* eine *Compositio extemporanea*, un[d] eins der allerwesentlichen Stükke heutiger *musicali*scher *execution*... (71).

(b) Singulär findet die Koppelung der Ausdrücke ex tempore und ex improviso (sowie der deutschen Wendung „aus dem Stegereif") mit dem Begriff Komposition auch Anwendung zur Beschreibung der spontanen AUSFÜHRUNG VON KADENZEN:

WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cadence doublée*: zit. oben, I. (2); C. Ph. E. Bach, *Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen* (Bln 1753): Die verzierten Cadenzen sind gleichsam eine Composition aus dem Stegereif (131).

II. Im Anschluß an die explizite Einbeziehung der notenschriftlichen Fixierung in das Begriffsverständnis von Komposition im Verlauf des 18. Jh. (→ *Compositio* V. (1)) werden zu Beginn des 19. Jh. die Ausdrücke Improvisation, Extempore und Impromptu (neben anderen überlieferten Bezeichnungen wie etwa Fantasieren [→ *Fantasia* II. (1)–(6)] oder Präludieren) aufgegriffen als Termini für eine MUSIKALISCHE PRAXIS, IN DER EINFALL UND UMSETZUNG PERSONELL WIE ZEITLICH NICHT ZU DIFFERENZIEREN SIND.

(1) Seit dem beginnenden 19. Jh. bilden sich die Bezeichnungen Improvisation und Improvisieren zunehmend als die ZENTRALEN BEGRIFFSWÖRTER FÜR DIE UNTERSCHIEDLICHSTEN VERFAHREN DER NICHT SCHRIFTGEBUNDENEN MUSIKALISCHEN PRODUKTIVITÄT heraus.

Schon im frühen 18. Jh. gehen die Ausdrücke Improvisade und anschließend Improvisator über das Französische in die deutsche Sprache ein, beziehen sich aber in diesem Zeitraum auch im mus. Schrifttum noch einzig auf die Kennzeichnung unspezifischer Handlungen:

Sperander [Fr. Gladov], *A la Mode-Sprach d. Teutschen...* (Nürnberg 1727): *Improvisaden*, sind Dinge, die uns ungefehr einfallen (302 b);
Fr. W. Marpurg, *Legende einiger Musikheiligen* (Breslau 1786): T e l e m a n n... [wurde] aufgetragen..., eine Cantate... zu veranstalten, und es wurde ihm nicht mehr als etwann anderthalb Stunden Zeit dazu gegeben. Er beschickte den Hofpoeten und den Copisten... ...die drey Improvisatoren arbeiteten mit solchem Eifer, daß die Cantate... fertig war (156).

(a) Den Ausgangspunkt für die Herausbildung des Begriffs Improvisation als Terminus bildet die Rezeption der italienischen Bedeutung von Improvisatore als Bezeichnung für den Protagonisten einer (gesungenen) STEGREIFDICHTUNG (MIT ODER OHNE MUSIKALISCHE BEGLEITUNG) seit um 1750.

Seit der Mitte des 18. Jh. läßt sich im Französischen und Englischen sowie daran anschließend Anfang des 19. Jh. im Deutschen eine Einbeziehung des italienischen Sprachgebrauchs sowie eine Adaption für gleichartige oder verwandte Sachverhalte auch außerhalb Italiens feststellen, so daß mit den jeweiligen Begriffswörtern auch generell auf eine poetische Stegreifpraxis – sei es solistisch oder dialogisch, sei es mit oder ohne mus. Begleitung – abgehoben wird:

D. Diderot, *Encyclopédie* VIII (Paris 1765): IMPROVISTER, IMPROVISTEUR, ... il se dit du talent de parler en vers sur le champ & sur un sujet donné. Quelques italiens le possedent à un degré surprenant... (631 b);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Improviser*: C'est faire & chanter impromptu des Chansons, Airs & paroles, qu'on accompagne communément d'une Guitarre ou autre pareil Instrument. Il n'y a rien de plus commun en Italie, que de voir deux Masques se rencontrer, se défier... Le mot *improvisar* est purement Italien: mais comme il se rapporte à la musique, j'ai été contraint de le franciser pour faire entendre ce qu'il signifie (252);
M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): Ignorez-vous que les Improvisateurs commencent, sur un mouvement modéré, le chant qu'ils précipitent en le répétant, & qu'ils finissent hors d'haleine? (239);
Th. Busby, *A complete dictionary of music* (London o. J. [um 1786]), Art. *Improvisare*: To compose and sing extempore. A practice once very common with the poet-musicians of Italy (o. S.);
ibid., Art. *Improvvisatori*: The name given by the Italians to those poets, or poet-musicians, who are gifted with the power of reciting or singing extempore verses (o. S.);
KochL (Ffm. 1802): *I m p r o v i s a t o r i*, sind eine Art Dichter, die man nur in Italien antrifft, und die über eine ihnen aufgegebene Materie, wenn sie nur einigermaßen einer poetischen Ausführung fähig ist, sogleich aus dem Stegreife 50, 60, ja wohl 100 Verse deklamiren, oder wie es am gewöhnlichsten geschieht, im Recitativstyle unter eigner Begleitung einer Guitarre absingen. Zuweilen unterhalten sich auch zwey solche Dichter über eine ihnen aufgegebene Materie wechselweis. Die lebhafte Einbildungskraft solcher Personen ist allerdings zu bewundern, und zeugt von einem glücklichen Genie, obgleich sehr leicht einzusehen ist, daß in Gedichten von solcher Geburt viel Schlechtes und Zusammengerafftes mit unterlaufen müsse. Ohne Zweifel waren es einige bey diesen Dichtern sich äußernde einzelne starke Züge des Genies, die verursachten, daß man außerhalb Italien das Talent der *Improvisatori* höher schätzte, und sich von dem Werthe solcher Gedichte aus dem Stegreife einen höhern Begriff machte, als es in Italien selbst geschah (777 f.);
vgl. auch G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*, hg. von H. G. Hotho ([1835] ²1842): In dieser Weise hängt die Kunst und ihre bestimmte Produktionsart mit der bestimmten Nationalität der Völker zusammen. So sind die Improvisatoren hauptsächlich in Italien einheimisch und von bewunderungswürdigem Talent. Ein Italiener improvisiert noch heute fünfaktige Dramen, und dabei ist nichts Auswendiggelerntes, sondern alles entspringt aus der Kenntnis menschlicher Leidenschaften und Situationen und aus tiefer gegenwärtiger Begeisterung (ed. Bassenge, Bln 1985, I, 279);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): I m p r o v i s i r e n E x i m p r o v i s o E x t e m p o r i r e n F a n t a s i r e n *oder* F r e i f a n t a s i r e n heisst unvorbereitet, aus dem Stegreif. Das erste gebraucht man vorzüglich bei Dichtern. Das zweite bei Schauspielern. Das dritte bei Instrumentalisten;

Improvisator Extemporist Stegreifdichter oder Redner (84);
O. L. B. Wolff, Art. *Improvisation, Improvisatoren, Improvisiren,* in: *Allgemeine Encyklopädie der Wiss. u. Künste* II, 16, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1839): Man versteht unter Improvisiren die Ausübung jener eigenthümlichen geistigen Fähigkeit, jeden aufgegebenen Gegenstand augenblicklich und ohne Vorbereitung in poetischer Form zu behandeln und vorzutragen (366 b);
Mendel/ReißmannL V (Bln 1875): Improvisatoren..., das sind Stegreifsdichter, heissen in Italien, wo sie vorzugsweise im Abendlande heimisch, Dichter und Sänger, welche aus dem Stegreife... jedes aufgegebene oder selbstgewählte Thema sogleich dichterisch ausführen und diese Verse entweder declamiren oder unter Begleitung der Guitarre oder Mandoline im Recitativstyle absingen. Zuweilen dialogisiren auch zwei Improvisatoren über einen Gegenstand (383).

(b) In engem Anschluß an die italienische Wortverwendung werden die Ausdrücke um 1820 auf die entsprechenden WELTLICHEN WIE KIRCHLICHEN INSTRUMENTALMUSIKALISCHEN PRAKTIKEN übertragen. Die Bedeutung der italienischen Stegreifpoesie steht seit Beginn des 19. Jh. hinter den Erläuterungen des deutschen Ausdrucks Improvisieren, auch wenn damit zunehmend auf Instrumentalmusik gerichtete Vorgänge angesprochen werden. H. Chr. Koch überträgt schon 1802 die oben zitierte Praxis der italienischen Improvisatori auf die entsprechenden Stegreifverfahren der „Tonsetzer" im „eigentlichen Fache der Musik", ein noch unbekanntes Gedicht ad hoc (und wohl nicht in schriftlicher Form) zu ‚vertonen' und sofort mit Begleitung aufzuführen. Er erwähnt aber in diesem Zusammenhang auch die Funktion der von einer Textvorlage ausgehenden produktiven Stimulanz für die kompositorische Arbeit allgemein, die wohl auch Instrumentalmusik einschließt (→ *Fantasia* II. (6)):

KochL (loc. cit): Improvisiren. Darunter verstehet man in dem eigentlichen Fache der Musik die Geschicklichkeit eines Tonsetzers, über ein ihm noch unbekanntes Gedicht sogleich aus dem Stegreife eine Komposition zu verfertigen und solche zugleich singend unter der Begleitung eines Instrumentes vorzutragen. Dieses Improvisiren, wenn es nemlich nicht ohne alle vorhergegangene Ueberlegung des Textes geschieht, kann sehr oft für den Tonsetzer ein Mittel werden, die Thätigkeit seines Genies zu reitzen, oder sich in denjenigen Zustand zu versetzen, den man die Begeisterung nennet (778); in Kochs *Kurzgefaßten Hwb.* (Lpz. 1807, 191) fehlt der zweite Satz.

Seit den 1820er Jahren begegnet – zumeist ausgehend von dem Stichwort Improvisieren – der Hinweis auf die italienische Stegreifdichtung, doch werden zunehmend in der Erklärung auch die instrumentalen und besonders die pianistischen und kirchenmusikalischen Praktiken erwähnt sowie seit den 1870er Jahren außereuropäische Musik und seit dem 20. Jh. der Jazz. Zugleich finden in die Erläuterungen qualitative und pädagogische Aspekte Eingang, wie Reflexionen über die Eigenart dieser Produktivität, ihrer Floskelhaftigkeit, die aus bloßer „Ausfüllung" eines „Rahmens" (Fétis) durch angeeignete Wendungen besteht und entsprechende Bewertungen auf den Plan ruft, sowie die Verbindung zur Disposition des schöpferischen Subjekts allgemein. Erkennbar ist vereinzelt eine Neigung, den Begriff bevorzugt für freie und nicht gebundene Stegreifproduktionen heranzuziehen (vgl. auch unten, II. (1)(d)), zum Teil mit Betonung der nicht-öffentlichen Tätigkeit, ohne daß eine solche Differenzierung als begriffsprägend angesehen werden könnte:

Castil-BlazeD (Paris 1821), Art. *Improviser.* C'est faire et exécuter impromptu un morceau de musique vocale ou instrumentale. Il y a d'excellens improvisateurs parmi les pianistes. En Italie, on rencontre des chanteurs qui *improvisent* en même temps les paroles et la musique. La diversité des tons du chant d'église, et l'obligation où l'on est de s'y conformer; la durée plus ou moins longue des intervalles qui, dans l'office, doivent être remplis par la musique; le caractère plus ou moins solennel, joyeux ou triste de la cérémonie, exigent que l'organiste soit improvisateur pour donner à l'instant ce qu'on lui demande, jouer entre des versets...; remplir les vides que laisse le silence du chœur, et guider les chantres dans leurs intonations.
La musique étant une langue naturelle, parfaitement régulière, et, conforme à notre organisation, il est plus facile d'*improviser* dans ce langage, que dans ceux dont les mots sont de convention; mais la plupart des improvisations sont des lieux communs de musique ou d'éloquence, qui supposent plus de mémoire encore que de génie (I, 298);
HäuserL (Meissen 1828): Improvisiren bezeichnet in der Musik die Geschicklichkeit eines Tonsetzers, aus dem Stegreife irgend ein Tonstück sogleich zu schaffen und auf einem musikalischen Instrumente vorzutragen. Der Capellmeister Hummel ist in unsrer Zeit auf dem Pianoforte einer der größten Improvisatoren (I, 111); das HäuserL (Meissen [2]1833, 202) ergänzt: „oder auch ein vorgelesenes Gedicht sogleich singend, bei Begleitung eines Instruments, vorzutragen", und erwähnt nun neben Hummel auch I. Moscheles sowie G. Paesiello als „singenden Improvisatoren";
C. Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte* (Wien [um 1829]), *Einleitung*: Wenn der ausübende Tonkünstler die Fähigkeit besitzt, die Ideen, welche seine Erfindungsgabe, Begeisterung, oder Laune ihm eingiebt, sogleich, im Augenblick des Entstehens, auf seinem Instrument nicht nur auszuführen, sondern so zu verbinden, dass der Zusammenhang auf den Hörer die Wirkung eines eigentlichen Tonstückes haben kann, – so nennt man dieses: Fantasieren. (:Improvisieren, Extemporieren.:) (3);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1835): Improvisiren, heißt eigentlich: aus dem Stegreif dichten. Doch kommt das Wort auch in der Musik vor, und zwar in dem Sinne: zu einem gegebenen Gedichte augenblicklich, ohne vorher das Gedicht selbst durchdacht zu haben, eine Melodie erfinden und absingen, entweder mit oder ohne Begleitung eines Instruments. Ohne Zweifel kommt dieser Gebrauch des Wortes daher, weil die älteren italienischen Improvisatori ihre Stegreiflieder nicht herzudeclamiren, sondern sogleich unter Guitarrbegleitung abzusingen pfleg-

ten. – Dann wird das Wort auch wohl für... Extemporiren [gebraucht], dieses jedoch seltener. – Zu der ersten Art von Improvisation gehört auch das Variiren eines gegebenen Thema's aus dem Stegreif (692);
Fr.-J. Fétis, *La musique mise à la portée de tout le monde* (Paris 1836), Art. *Improvisation*: Invention spontanée d'un morceau de musique pendant qu'on joue d'un instrument. Il y a peu d'exemples d'improvisations réelles; souvent ce qu'on donne comme tel n'est que le remplissage d'un cadre préparé à l'avance, et dans lequel on fait entrer beaucoup d'idées arrêtées. Ce n'est que lorsque l'artiste n'a que lui pour auditoire qu'il improvise à la lettre; alors, au milieu de pensées vagues ou insignifiantes, il s'en produit quelques-unes qui ont le caractère de l'inspiration (344);
Mendel/ReißmannL V (loc. cit.), Art. *Improvisatoren*: Bei Völkern von lebhafter und fruchtbarer Phantasie ist die Begabung, ohne alle Vorbereitung zu dichten und zu singen, angeregt besonders durch die Musik, oft allgemein, z. B. bei vielen Negerstämmen und unter den Arabern (383);
BrenetD (Paris 1926), Art. *Improvisation*: Composition imaginée ou développée par un virtuose au fur et à mesure de l'exécution, sur un sujet donné ou en se livrant entièrement à sa fantaisie (202 a);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Improvisation, extemporization*: An interesting revival of improvisation technique exists in the swing music and jam sessions of contemporary jazz (352 b);
Fr. Bauer, *Nouvelles d'Amerique* (Jazz Hot XII, Dezember 1946): Le ,re-bop' n'est pas un morceau, comme beaucoup le croient, ni un type particulièrement compliqué et moderne d'arrangements, c'est plutôt un style nouveau d'improvisation... (8).

(c) Vor allem im Deutschen wird Improvisation seit den 1830er Jahren als Komplementär- wie Gegenbegriff zu Komposition im Sinne einer schriftlich vorgehenden Produktionsweise gebraucht.
In den im vorangegangenen Abschnitt zitierten Belegen läßt sich eine weitgehende Vermeidung des Begriffs Komponieren oder Komposition für das Ansprechen des schöpferischen Vorgangs beobachten, an dessen Stelle häufig fantasieren oder extemporieren (siehe unten, II. (2)) tritt; damit ist eine schon seit dem Mittelalter erkennbare (vgl. oben, I. (2)) – und in Erklärungen von Improvisation schon früher durchaus implizierte – Polarisierung von schriftlicher und nicht-schriftlicher mus. Produktivität angezeigt, die in den 1830er Jahren in schriftlichen Formulierungen greifbar wird und zunehmend an Gewicht gewinnt. So spricht A. B. Marx in seiner *Anleitung zur mus. Kompos.* I (Lpz. 1837) wiederholt davon, daß der Schüler bestimmte Lehrinhalte „erst schriftlich, dann improvisirend" (121, 408) umzusetzen habe. Doch erst seit den 1880er Jahren wird das Fehlen von schriftlichen Vorlagen explizit erwähnt und der Gegensatz zu Komposition offenkundig, etwa wenn H. Riemann Improvisation als „Vortrag aus dem Stegreif, ohne Vorbereitung, ohne vorgängige schriftliche Aufzeichnung" definiert (RiemannL, Lpz. 1882, 411 b) oder wenn im Art. *Improvisation, extemporization* des HarvardD (loc. cit., 351 b) hervorgehoben wird, daß es sich um die „art of performing music... without the aid of manuscript, sketches, or memory" handelt:

E. T. Ferand, Art. *Improvisation*, MGG VI (1957): Unter musikalischer Improvisation versteht man das gleichzeitige Erfinden und Ausführen von Musik ohne offenkundige unmittelbare Vorbereitung... Improvisation ist eine der schriftlichen Gestaltungsweise (Komposition im engeren Sinne) entgegengesetzte, wenn auch von ihr nicht immer scharf getrennte, und mit ihr durch zahlreiche Übergänge verbundene musikalische Schaffensart... (1093);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Auflage (Mainz 1967), Art. *Improvisation*: [Improvisation] schließt die schriftliche Fixierung [folgt Verweis auf den Eintrag *Komposition*] ebenso aus wie das Realisieren eines Werkes... Daher kann strenggenommen nur im Abendland, und selbst da erst von einer geschichtlich späteren Stufe an, von Improvisation gesprochen werden, da die außereuropäische und die ältere europäische Musik jenseits der Scheidung in Komposition und Aufführung stehen, die der Begriff Improvisation voraussetzt (390 b);
Br. Nettl, *Thoughts on Improvisation. A Comparative Approach* (MQ LX, 1974): Improvisation and composition are opposed concepts, we are told – the one spontaneous, the other calculated; the one primitive, the other sophisticated; the one natural, the other artificial (4);
C. Dahlhaus, *Was heißt Improvisation?*, in: *Improvisation u. neue Musik*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XX (Mainz 1979): Der Begriff der Improvisation, wie er als abgegriffene Vokabel in Umlauf ist, ohne daß über ihn reflektiert würde, krankt an dem Mangel, eine primär negativ, durch den Gegensatz zum Begriff der Komposition bestimmte Kategorie zu sein: ein Sammelname für musikalische Phänomene, die man aus dem einen oder anderen Grunde nicht Komposition nennen möchte und darum einem Gegenbegriff zuschiebt... (9);
Bildet demnach der Begriff der Improvisation keine Alternative zu dem der Komposition..., so ist dennoch, jedenfalls in der europäischen Musik, die eine Kategorie in wesentlichen Zügen durch den Gegensatz zu anderen bestimmt (14).

Dieser Differenzierung der Begriffe Improvisation und Komposition wirkt allerdings im 20. Jh. ein Bestreben entgegen, den Gegensatz abzumildern und die Eigenart der mus. Stegreifproduktion als „Komponieren, das statt auf dem schriftlichen, auf dem ‚mündlichen' Wege erfolgt", zu verstehen (J. Handschin, *Über d. Improvisieren* [1926]; zit. nach: *Gedenkschrift Jacques Handschin*, hg. von H. Oesch, Bern 1957, 327; vgl. auch weitere Belege dazu bei Feißt 1997, 31 f.), oder aber den Dualismus von Komposition und Improvisation vor dem Hintergrund der vielfältigen historischen Erscheinungsformen nicht-schriftlicher und spontan aufgeführter Musik aufzulösen in eine „Skala" mit beliebig vielen Zwischenstufen, wobei sich „Improvisation" dadurch auszeichnet, daß in ihr „die peripheren Toneigenschaften [gegenüber den zentralen Toneigenschaften Tonhöhe und -dauer der ‚Komposition'] als gleichberechtigte oder sogar als wesentliche"

erscheinen; „die Art der Darstellung" sei dabei „ebenso entscheidend oder entscheidender als der Gedanke, der als Substrat dient" (Dahlhaus, *op. cit.*, 14):

Dahlhaus, *op. cit.*: Geht man bei dem Versuch, Improvisation dadurch zu bestimmen, daß man sie von Komposition abgrenzt, von dem Unterschied zwischen fixierter und nicht fixierter Musik aus, so zeigt sich, daß Definitionsbemühungen entweder in Verlegenheit geraten oder in Willkür verfallen, und zwar darum, weil es sich streng genommen überhaupt nicht um isolierbare, gegeneinander abgeschlossene Bereiche, sondern um eine Skala von Möglichkeiten handelt, eine Skala, auf der es sozusagen nichts als Übergänge und Zwischenformen gibt und deren Extreme, die absolute Komposition und die absolute Improvisation, sich ins Irreale, Ungreifbare verlieren (15).

(d) Uneinheitlich ist die Auffassung, ob der Begriff Improvisation auf eine THEMATISCH VARIIERENDE (GEBUNDENE) ODER FREIE MUSIKALISCHE SPONTANEITÄT oder aber auf beide abhebt (→ *Fantasia* II. (3)–(5)):

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (loc. cit.), Art. *Improvisiren*: Dann wird das Wort auch wohl für Fantasiren, das eigentliche, sogenannte freie Fantasiren... gebraucht... (692);
Mendel/ReißmannL V (loc. cit.): Improvisiren nennt man in der Musik insbesondere die von Begabung zeugende Fertigkeit, über ein gegebenes Thema ohne Vorbereitung frei zu phantasiren (383);
RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Improvisation*: Man unterscheidet Improvisation und freie Phantasie, indem man bei erster ein strenges Binden an eine Form mitversteht. So gehörte es früher zu den Meisterproben eines tüchtigen Musikers, daß er eine Fuge über ein gegebenes Thema improvisieren (extemporieren) konnte... Diese Art der Improvisation setzt eine intensive Konzentration der Geisteskräfte voraus, während das sogenannte Phantasieren ein vollständiges Freigeben der Phantasie ist und meist mehr kaleidoskopisch bunt wechselnde Stimmungsbilder ergiebt. In der Mitte steht die Variierung eines gegebenen Themas, Phantasie über eine Melodie... (411 b);
vgl. auch die oben, II. (1)(b), zit. Definition des BrenetD 1926, die explizit beide Aspekte anführt;
Dahlhaus, *op. cit.*: In der Regel aber beruht Improvisation, auch wenn sie zur Schaustellung von Fessellosigkeit tendiert, auf irgendeiner von außen gegebenen Grundlage, die den Widerstand bildet, an dem sie sich abarbeitet, und zugleich den Rückhalt, den sie braucht, um nicht durch das Gefühl, sich ins Bodenlose zu verlieren, in ihrer Spontaneität gelähmt zu werden (18).

(e) Der Begriff Improvisation dient seit dem 19. Jh. im Zusammenhang mit komponierter Musik überwiegend als HINWEIS AUF SIMULATION ODER IMITATION VON SPONTANEITÄT IN WERKTITELN, SATZÜBERSCHRIFTEN UND VORTRAGSANWEISUNGEN.
Im Anschluß an den in der Klaviermusik seit 1816 belegbaren Titel Impromptu besonders in der Klaviermusik (vgl. unten, II. (3)) greifen Komponisten seit den 1830er Jahren das Begriffswort Improvisation (oder Varianten wie Improvisata) auf, um einzelne Sätze und anschließend auch einsätzige Werke damit im Sinne einer freieren Themen- und Formbehandlung zu kennzeichnen. Die durch die Benennung intendierte Hervorhebung eines gleichsam einkomponierten ‚spontanen' musikalischen Ausdrucksgestus und die dahinterstehende Allusion eines realen ‚Improvisierens' führt zu einer weitgehenden Beschränkung der Bezeichnung auf Werke für Klavier solo (etwa bei Fr. Liszt, *Trois airs suisses/Schweizerische Alpenklänge*, 1835/36, Nr. 1: *Improvisata sur le Ranz des vaches* [auch als Nr. 10 in *Album d'un voyageur*, 1837/38], St. Heller, *Improvisata*, 1838; M. Reger, *Improvisationen* op. 18, veröff. 1902, und B. Bartók, *Improvisationen über ungarische Bauernlieder* op. 20, 1920) oder auf Besetzungen mit Solist und Klavierbegleitung (beispielsweise bei R. Strauss, Violinsonate Es-Dur op. 18, 1888, zweiter, langsamer Satz: *Improvisation*) (zu P. Boulez' *Improvisations sur Mallarmé* vgl. unten, III.). Vereinzelt sind dabei auch komplexere und über die Imitation von stegreifartiger Behandlung hinausgehende Bedeutungsnuancen zu beobachten wie bei F. Busonis Umarbeitung des Variationensatzes der Zweiten Violinsonate op. 36 a (1898) zur *Improvisation über das Bachsche Chorallied „Wie wohl ist mir, O Freund der Seele"* für zwei Klaviere (entstanden 1916; vgl. dazu A. Riethmüller, *Ferruccio Busonis Poetik*, Neue Studien zur Musikwiss. IV, Mainz 1988, 93 ff.).
Demgegenüber ist der Begriff der Improvisation im Bereich der Vortragsanweisung auch in der Orchestermusik gebräuchlich; zu nennen sei hier etwa die Vorschrift „Freies Tempo, nicht schnell, improvisierend" in H. Pfitzners Oper *Palestrina* (1917), I. Akt, 1. Szene.

(2) Im Gegensatz zu dem Ausdruck Improvisation erlangen die ins Englische und Deutsche übernommenen Nachfolgebegriffe des lat. ex tempore (wie etwa extemporieren und to extemporize) hinsichtlich der unausgesprochen dahinterstehenden ÜBERTRAGUNG DES RHETORISCHEN KONZEPTS VON FREIER REDE AUF VERGLEICHBARE MUSIKALISCHE SCHAFFENSSITUATIONEN weitere Verbreitung nur in der englischen Fachsprache.
Abgeleitet von lat. ex tempore geht das Verbum extempori(si)eren zu Beginn des 18. Jh. in die deutsche Sprache ein. Seit Ende des 18. Jh. wird es im Englischen parallel mit Präludieren verwendet, behält aber im deutschsprachigen Raum die in der Rhetorik geläufige Bedeutung von freier Rede bei. Obwohl ansonsten im mus. Schrifttum mit Improvisieren und Fantasieren identisch definiert, gewinnt besagter Ausdruck vor allem im Englischen den Charakter eines Terminus und begegnet im 20. Jh. als lexikalischer Eintrag unterschiedlos neben Improvisation oder wird explizit als gleichbedeutend mit Improvisation angeführt:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* II, hg. von Mattheson (Hbg [2]1721): Im *Præludiren, Fantaisiren* und *Extemporisiren* auf dem Clavir oder der Orgel, kan es [sc. die Diminuierung eines Basses] sich inwischen gar wohl anbringen lassen... (28);
WaltherL (Lpz. 1732), Art. *Cadence doublée*: zit. oben, I. (2);
A. Fr. Kollmann, *An Introd. to the Art of Preluding and Extemporizing* (London 1792);
Th. Busby, *A Mus. Manual* (London 1828): *Extempore.* Without previous meditation: as, an *extempore* fugue; a fugue, the production and performance of which are simultaneous (70);
ibid.: *Extemporize* (To.) To perform what the imagination suggests at the moment: to play independently of memory or premeditation (70);
C. Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf d. Pianoforte* (Wien [um 1829]), *Einleitung*: ...so nennt man dieses: F a n t a s i e r e n. (: I m p r o v i s i e r e n, E x t e m p o r i e r e n.:) (3); vollständig zit. oben, II. (1)(b);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie für Musiker u. Musikfreunde* (Ffm. 1833): *Extemporiren...* heisst unvorbereitet, aus dem Stegreif... gebraucht man... bei Schauspielern... (84); zit. vollständig oben, II. (1)(a);
I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* I (Wien [1835] [2]1839): E x t e m p o r i r e n..., ohne Vorbereitung, aus dem Stegreife reden, schreiben, singen etc. wird häufig von Schauspielern gebraucht, wenn sie etwas sagen, was nicht in den Rollen enthalten ist (260);
Mendel/ReißmannL III (Bln 1873): *Extempore...*, das ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif Gespielte oder Gesungene. E x t e m p o r i r e n ist demnach so viel wie frei phantasiren (445);
GroveD I (London 1879), Art. *Extempore Playing*: The art of playing without premeditation, the conception of the music and its rendering being simultaneous (498 b);
Harvard (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Improvisation, extemporization* (351 b);
New GroveD (London 1980), Art. *Improvisation*: The term ‚extemporization' is used more or less interchangeably with ‚improvisation' (IX, 32 a).

(3) Der Ausdruck Impromptu, der im Französischen (neben der oben, I., angesprochenen adjektivischen Funktion) seit der Mitte des 17. Jh. im Sinne des lateinischen ex tempore als substantivische Bezeichnung für die (überwiegend gereimte) Stegreifproduktion epigrammatischen Charakters sowie auf der Bühne geläufig ist, wird nach nur vereinzeltem Gebrauch im mus. Zusammenhang im 18. Jh. seit 1816 zum Titel in der Klaviermusik.
Erstmals verwendet Molière den Ausdruck Impromptu als Titel eines Theaterstücks. Dabei handelt es sich um ein festgelegtes Werk über die scheinbar spontane Produktion eines Theaterspiels, wobei die Rolle des Autors selbst ebenfalls ausgeführt wird – ein Merkmal, das die bis in die Gegenwart reichende Tradition der als Stegreifspiele angelegten Theaterstücke mit diesem Titel mehrheitlich auszeichnet:

Molière, *L'Impromptu de Versailles* (aufgeführt 1663, veröff. postum 1682);
vgl. Goethes Singspiel *Lila* (geschrieben 1776): „Da wird ein schönes Impromptu zusammengehext werden" (ed. Koch, *Johann Wolfgang Goethe, Singspiele*, Stuttgart 1974, 117);
J. Giraudoux, *L'Impromptu de Paris* (aufgeführt zweite Hälfte d. 1930er Jahre; *Théâtre* II, o. O. 1971, 49 ff.);
E. Ionesco, *L'Impromptu de L'Alma* (aufgeführt 1956; *Théâtre* II, Paris 1958, 8 ff.);
J. Arden, *The Bagman or the Impromptu of Muswell Hill* (entstanden 1969; *Two Autobiographical Plays*, London 1971, 35 ff.).

Der im Französischen nur kurze Zeit nach Molières Theaterstück im mus. Schrifttum nachweisbare Ausdruck bezeichnet dort sowie in Nachschlagewerken allerdings überwiegend eine Art Epigramm oder ein kürzeres, anlaßbezogenes und spontan verfertigtes Gedicht, das sich durch Witz bzw. die Pointierung einer vorgegebenen Thematik oder Situation auszeichnet:

B. de Bacilly, *L'Art de bien chanter* (Paris 1679): C'est ce que i'ay appris d'vn Seigneur..., qui trouue fort à propos que c'est mal s'excuser de l'imperfection d'vn Ouurage de Poësie, en luy donnant le nom d' *Inpromptu*, puisque sans doute il vaut mieux bien trauailler à loisir, que de faire mal les choses à la haste, & que d'ordinaire les Gens à *Impromptu* sont fort peu capables de bien faire, quelque temps qu'ils y employent (8 f.);
Diderot, *Encyclopédie* VIII (Paris 1765): IMPROMTU, ...ou plutôt INPROMTU, terme latin qui a passé dans notre langue; c'est une petite piece de poésie assez semblable au madrigal ou à l'épigramme, mais dont le caractere propre & distinctif est d'être fait sans préparation, sur un sujet qui se présente (630 a);
M. Chabanon, *De la musique* (Paris 1785): ...comme il est impossible que, dans une conversation ordinaire, personne jamais profère *d'impromptu* des vers tels que ceux de Métastase... (78).

Im Deutschen ist Impromptu vor dem 19. Jh. nur vereinzelt zu belegen. J. Mattheson etwa überträgt die Bezeichnung auf die kleine Stegreifkomposition einer Kreis-Fuge bzw. eines vierstimmigen Canons:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Der zweite hier einzurücken wirdige [sc. würdige] Satz ist würcklich ein so genanntes *impromtu*, welches in einer gewissen Sommer-Gesellschaft bey heissem Wetter... aufgegeben, und stehenden Fusses nicht nur zu Papier gebracht, sondern auch herum gesungen wurde (408).

Seit 1816 wird Impromptu als Titel in der Klaviermusik aufgegriffen und kennzeichnet innerhalb der Gattung der Charakterstücke eine Komposition, die sich bewußt durch den Gestus des Skizzenartigen auszeichnet oder aber durch die Benennung den Eindruck einer stegreifartigen Verfertigung suggeriert:

J. B. Cramer, *Impromptu pour le Pianoforte sur un air de Händel* (zit. nach AmZ XVIII, 1816, 483);
D. Steibelt, *Le Départ, Impromptu pour le Pianoforte* (zit. nach AmZ XIX, 1817, 678);
J. V. Voříšek, *Impromptu* für Klavier [wohl nicht aus op. 7] (Wien 1817; zit. nach New GroveD XXVI, London [2]2001, Art. *Voříšek*, 898 a);

ders., *Impromptus* op. 7 für Klavier (entstanden 1820, veröff. 1821; ibid.);
ders., *Impromptu* für Klavier (1824; ibid.);
H. Marschner, *Impromptus* op. 22 u. 23 für Klavier (1822)
Fr. Liszt, *Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini* für Klavier (entstanden 1824);
ders., *Valse-impromptu* für Klavier (entstanden 1850–52);
Fr. Schubert, 8 *Impromptu* (sic) op. 90 für Klavier (1827) [Titel vom Verleger Haslinger hinzugefügt];
ders., *Impromptus* op. postum 142 für Klavier (1838);
R. Schumann, *Impromptus sur une Romance de Clara Wieck* op. 5 für Klavier (Lpz. 1833); vgl. die anon. Rezension in AmZ XXXV, 1833: „Der Anfang passt zu dem Titel, die Folge dürfte für Impromptus zu viel Ausgearbeitetes haben, so dass sie freye Variationen heissen könnten..." (616);
ders., *Albumblätter* op. 124 für Klavier (veröff. Elberfeld 1854); *Impromptu* als Titel des 1. u. 9. Stücks (entstanden 1832 u. 1838);
Fr. Chopin, *Impromptu* op. 29 (komponiert 1837), op. 36 (1839), op. 51 (1842), *Fantaisie-Impromptu* op. 66 (1835; Titelzusatz Fantaisie nach Herausgeber J. Fontana);
zu den seltenen anderen Besetzungen vgl. W. Kahl, Art. *Impromptu*, MGG VI, 1957, 1091.

Im Schrifttum des 19. Jh. wird diese Titelverwendung erst um die Mitte des Jahrhunderts verzeichnet. Überwiegend führen lexikalische Nachschlagewerke die dem Ausdruck zugrundeliegende Bedeutung als spontane, unvorbereitete Aufführung eines Musikstücks im Sinne einer Improvisation an; der Zusammenhang mit der Stegreifpoesie wird zwar noch bis in die 1830er Jahre erwähnt, die Aufnahme der Begriffsverwendung in der Theaterpraxis fehlt dagegen vollständig, während sich im lexikalischen Schrifttum des 20. Jh. die Bezeichnungsfunktion als Titel in der Klaviermusik als einzige Bedeutung durchsetzt:

Th. Busby, *A Mus. Manual* (London 1828): IMPROMPTU. A term implying a short extemporaneous performance. See *Extempore* [zit. im vorangegangenen Abschn.] (95);
HäuserL (Meissen [2]1833): *Impromptu*, auch I m p r o v i s a d e, ein Tonstück aus dem Stegreife, eine Fantasie... (I, 202);
C. Gollmick, *Kritische Terminologie...* (Ffm. 1833): I m p r o m p t u, Antwort; ist mehr ein extemporirter, kleiner Satz (144);
W. Hebenstreit, *Wiss.-literarische Encyklopädie* (Wien 1843): I m p r o m p t u..., was unvorbereitet schnell gesagt oder gethan wird, und als gelungen Wohlgefallen erregt; witzig schlagende, gleichfertige Antworten, Gedichte aus dem Stegreif, dergleichen Epigramme u. s. w. Das Wort entspricht daher g a n z e i g e n t l i c h seiner Bedeutung im Lateinischen..., in Bereitschaft halten, schlagfertig seyn. In der Musik ist es soviel wie I m p r o v i s a d e, d. i. eine Phantasie, ein Tonstück aus dem Stegreif (368);
O. L. B. Wolff, Art. *Impromptu*, in: *Allgemeine Encyklopädie d. Wiss. u. Künste* II, 16, hg. von J. S. Ersch u. J. G. Gruber (Lpz. 1839): I m p r o m p t u nennt man jede durch augenblickliche Veranlassung, ohne Vorbereitung und längeres Besinnen, hervorgebrachte geistige Production, die indessen, wenn auch nicht ganz erschöpfend, doch treffend und gelungen, den Gegenstand, mit dem sie sich beschäftigt, darstellen oder charakterisiren muß. Im weitern Sinne kann ein solches Impromptu in jeder beliebigen Gestalt geschaffen werden, daher ist ein witziger Einfall, eine kurze, ohne alle vorhergehende Überlegung gesprochene Rede, ja sogar eine unvorbereitete, auf geistigen Motiven beruhende, unerwartete Handlung ebenso zu nennen. Im engern Sinne dagegen bezeichnet es ein kleines, durch plötzliche Veranlassung plötzlich entstandenes Gedicht, in freier, dem Dichter anheimgestellter Form, das sich jedoch meist dem Epigramme, sei es nun in dessen antiker oder in moderner Bedeutung, nähert (366 b);
G. W. Fink, *Mus. Kompositionslehre* (Lpz. 1847): Unter *Impromptu* versteht man einen kleinen, kurzen, epigrammatischen Einfall, der mit Wenigem schlagend sich zeigen und eine Spitze haben soll. Hat es aber diesen Werth, so ist es gerathener dasselbe zu irgend einer grösseren Form zu verwenden, als es drucken zu lassen, wie man heutzutage zu thun pflegt; es müsste denn eine Sonderbarkeit, die durch Ausführung verlieren würde, oder an sich anziehend genug sein, was eben nicht oft vorkommt. Ausgeführte Impromptu's sind im Namen verwechselt und nichts Anderes, als rondoähnliche Tonsätze, denen Entschiedenheit der Form fehlt (78);
Mendel/ReißmannL V (Bln 1875), Art. *Impromptu*: ...eigentlich der Stegreifseinfall, der Schnellgedanke, wurde in neuerer Zeit als die Bezeichnung einer Gattung von Tonstücken gebraucht, welche den Eindruck hervorrufen, als seien sie aus dem Stegreif schnell hingeworfen. Besonders in der Clavierliteratur ist dieser Titel, vorzüglich durch Chopin, sehr häufig und beliebt geworden (383);
Encyclopedia of the Arts, hg. von D. D. Runes u. H. G. Schrickel (New York 1946), Art. *Impromptu*: *Mus.* Extempore; an improvisation; a piece in the manner of a fantasia (455 b);
M. J. E. Brown, Art. *Impromptu*, New GroveD (London 1980): A composition for solo instrument, usually the piano, the nature of which may occasionally suggest improvisation, though the name probably derives from the casual way in which the inspiration for such a piece came to the composer (IX, 31 b).

III. In bezug auf die neue Musik nach 1950 umfaßt der Ausdruck Improvisation – ohne begrifflich weiterentwickelt zu werden – VIELFÄLTIGE NEUANSÄTZE MUSIKALISCHER PRODUKTIVITÄT VOR DEM HINTERGRUND EINER INFRAGESTELLUNG DER TRADITIONELLEN WERK- UND INTERPRETATIONSAUFFASSUNG (vgl. dazu allgemein Feißt 1997).

Die Bezeichnungen Improvisation, improvisieren sowie Komposita wie Gruppenimprovisation (vgl. etwa J. Cage, *Silence*, Middletown, Conn. 1961, 5: „group improvisation") werden in den unterschiedlichen Ausprägungen der neuen Musik nach 1950 immer wieder im Sinne der weitgefaßten überlieferten Bedeutung herangezogen zur Benennung der mitwirkenden spontanen Funktion der Musiker – sei es in gelenkter oder gänzlich ungebundener, freier Weise (→ *Minimal music* II. (3) u. III. (4)). Doch reflektieren zahlreiche Komponisten die Verwendung der Ausdrücke überwiegend ablehnend. Statt durch die Benennung Improvisation versuchen sie, die jeweils angestrebten unterschiedlichen Über-

schreitungen des traditionellen Schaffenskonzepts und Werkbegriffs (vor allem des 19. Jh.) durch die Heranziehung von Kennzeichnungen zu vermitteln, die im Gegensatz zu Improvisation nicht auf stilistische Phänomene der europäischen Musikgeschichte oder auf außereuropäische Praktiken zurückverweisen. In diesem Kontext begegnen etwa die neutralen Ausdrücke Indetermination bzw. Unbestimmtheit sowie Zufall bzw. chance, Termini der Kommunikationstheorie wie Aleatorik (→ *Aleatorisch* II. (1)–(2) u. III. (2)(a)–(b)) sowie neugeprägte Wendungen wie mobile/variable/mehrdeutige/offene Form (→ *Offene Form*) oder intuitive Musik und Prozeßkomposition. Den Hintergrund für die Zurückweisung des Begriffs Improvisation bilden dabei – neben dem Anspruch auf Tilgung von Resten der früheren Musiksprache oder gar der Idee von Stil überhaupt – eine dezidierte Ablehnung der unkontrollierten Mitwirkung des oder der Ausführenden sowie ein bewußtes Vermeiden der häufig als Störung des integralen kompositorischen Plans aufgefaßten Einbeziehung des individuellen Vorrats an geschichtlichem oder stilistischem Material in den Spielformeln der beteiligten Musiker:

K. Stockhausen, *Situation d. Handwerks* [1952], in: *Texte*... I (Köln 1963): Ein weit verbreitetes Mißverständnis spricht Werke dieser jüngsten europäischen Komponistengruppe, die jenen gemeinsamen Stil gefunden hat, als Experimente an. In Wahrheit widerspricht ihr Werk total dem Experiment, dem Unabgeschlossenen, Improvisatorischen (17); Das Hervorgehen des Einzelnen aus einem Ganzen schließt die Wahl von Material, das bereits vorgeformt – vorgeordnet – ist, aus.
Versteht man unter ‚Improvisation' das geschickte Reagieren auf unvorhergesehene Einzelheiten in der Weise einer Arrangiertechnik, so haben wir es beim Improvisieren mit Tönen, das auf solche Weise geschieht, nicht mit Tonordnung, sondern mit einer Sammlung von Tönen und Tongruppen zu tun.
Bereits vorhandene Tonordnungen (Tonsysteme, Themen, Motive, Reihen, ‚Rhythmen', Folklorismen u. a.) sind gleich improvisatorischen Einzelheiten unbrauchbar für die Verwirklichung einer einheitlichen Vorstellung von Musik... (19);
ders., Brief an K. Goeyvaerts (7. 12. 1952): Die „musique concrète"... ist nichts als die Kapitulation vor dem Unbestimmten, ist ein arg dilettantisches Glücksspiel und ungezügelte Improvisation (zit. nach: H. Sabbe, *Die Einheit d. Stockhausen-Zeit*..., in: *Karlheinz Stockhausen ...wie die Zeit verging*..., Musik-Konzepte H. 19, München 1981, 42);
ders., *Aus d. sieben Tagen* [1969], in: *Texte*... III (Köln 1971): Das Wort ‚Improvisation' scheint mir für das, was wir spielen, nicht mehr richtig zu sein, da man mit Improvisation immer auch die Vorstellung von zugrunde liegenden Schemata, Formeln, stilistischen Elementen verbindet; sich also irgendwie in einer Musik-Sprache bewegt, selbst wenn man zeitweilig in sogenannter ‚freier Improvisation' über die Grenzen einer solchen Sprache hinaus gelangt (123);
ders., *Fragen u. Antworten zur Intuitiven Musik* [1973], in: *Texte*... IV (Köln 1978): Wie ich vorher sagte, nenne ich diese Musik *Intuitive Musik*, denn mit einem Text wie dem für ES sollte man alle möglichen Systeme ausschließen, die man sonst für irgendeine Art von Improvisation verwendet – wenn man den Begriff ‚Improvisation' so versteht, wie er immer gebraucht wurde (130);
In *intuitiver* Musik versuche ich, von allem wegzukommen, was sich musikalisch als Stil etabliert hat. In improvisierter Musik gibt es immer, wie die Geschichte gezeigt hat, irgendein Grundelement..., auf das sich die Improvisation aufbaut (135);
P. Boulez, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestine Deliège* (Paris 1975): On a beaucoup bavardé sur le mot *improvisation*; or, compris dans le meilleur des sens, il ne remplace pas l'invention. La véritable invention implique la réflexion sur des problèmes qui ne se sont, en principe jamais posés, ou, en tout cas, pas d'une façon déjà évidente; et la réflexion sur le fait de créer implique obstacle. Les instrumentistes ne sont pas des surhommes, et la réponse qu'ils donnent au phénomène d'invention est en général un acte de mémoire manipulée. Ils se rappellent ce qu'ils ont déjà joué, le manipulent, le transforment. Les résultats sont une concentration sur le phénomène sonore même; mais la forme est pratiquement laissée pour compte. Les improvisations, et surtout les improvisations de groupe où il y a résonance entre les individus, ont toujours les mêmes courbes d'invention: excitation-repos-excitation-repos... Les seul aspect qui ressort donc des improvisations laissées à l'instrumentiste, ou même au compositeur s'il est instrumentiste, c'est un psychotest collectif, qui ne donne que des dimensions très primaires de l'individu.
L'improvisation s'est manifestée dans diverses civilisations de la façon la plus explicite quand on avait affaire à des règles extrêmement précises au départ, des règles apprises pendant très longtemps, et laissant le champ à une invention instantanée, fondamentalement liée au geste... L'improvisation n'est... qu'une espèce de variation sur un schéma fondamental (150 f.);
Cage, *„The universe should be like Bach, but it is like Mozart." John Cage and Conlon Nancarrow in Conversation* [Ende d. 1980er Jahre] (World New Music Magazine II, 1992): I always fought against it [sc. improvisation]. It seemed to me that improvisation was very related to taste and memory; and those were precisely the things that I was trying to free myself from (zit. nach Feißt 1997, 8).

Gleichwohl formulieren auch diese Komponisten Werk- oder Satzüberschriften mit dem Begriff Improvisation. Cage etwa gibt die Alternativtitel *Improvisation* (Ia, Ib, II und IIa) den Werken *Child of Tree* (1975), *Branches* (1976), *Inlets* (1977) und *Pools* (1977), während Boulez die 1958 bzw. 1960 uraufgeführten drei mittleren Sätze der fünfteiligen Komposition *Pli selon Pli* jeweils als *Improvisation sur Mallarmé* I, II und III bezeichnet. Der im Zusammenhang mit *Improvisation* II zu lesende Aufsatz *Construire une Improvisation* (1961; in: *Points de repère*, [Paris] 1981) läßt jedoch erkennen, daß Boulez' Auffassung von Improvisation weit über die herkömmliche Bedeutung des Begriffs hinausgeht und er damit in gleichsam metaphorischer Weise den – allerdings kontrollierten – „Einbruch einer freien Dimension in die Musik" thematisiert:

L'improvisation, telle que je l'entends, est irruption (*Einbruch*) dans la musique d'une dimension libre.

Dans l'exécution d'une œuvre orchestrale traditionnelle, les musiciens sont dépendants, aussi bien du chef d'orchestre que des lois d'un jeu collectif réglé avec précision, et qui ne peut être transgressé. Dans l'improvisation, par contre, deux données s'assouplissent: la forme elle-même, et où les relations entre instruments doivent jouer (143).

Doch trotz der Versuche seitens Komponisten wie Stockhausen oder Boulez, auf die ihres Erachtens fundamentalen Unterschiede zwischen Improvisation und den mehr oder weniger verwandten Konzepten der neuen Musik hinzuweisen, hat sich im allgemeinen wissenschaftlichen und journalistischen Sprachgebrauch der ursprüngliche Begriff durchgesetzt und umfaßt sämtliche spezifizierten kompositorischen Verfahren, die in irgendeiner Gestalt durch inhaltlich nicht ausgeführte Kompositions- oder Verlaufspläne, durch der Umsetzung bedürfender graphischer Zeichen oder Wörter bzw. Texte, durch noch zu treffende Entscheidungen innerhalb der Formbildung oder andere vergleichbare Offenheiten in der Werkanlage die endgültige Ausführung von Musik dem oder den Interpreten überlassen:

H. Heiß, *Die zentripetale Zeitgestaltung in d. elektronischen Musik* [1964], in: *Hermann Heiß. Eine Dokumentation*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XV (Mainz 1975): Ich darf nachträglich sagen..., daß auch die elektronische Musik improvisatorisch-aleatorisch produziert wurde – daß also... das Moment des Stochastischen eingebracht wird.
Heute ist die sogenannte ‚offene Form' im Gespräch, die sich am reinsten in der freien Improvisation mehrerer Musiker zusammen darbietet (72);
H. Oesch, *Zwischen Komposition u. Improvisation*, in: *Die Musik d. sechziger Jahre*, Veröff. d. Inst. für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII (Mainz 1972): Man wird auch diese Zufallsmusik [sc. Cages *Variations I*] als Improvisation zu verstehen haben, umfaßt Improvisation doch seit jeher all das, was nicht in den Noten steht, sondern in den Entscheidungsbereich des Interpreten gehört (46);
W. Stockmeier, Art. *Aleatorik*, MGG XV (1973): Aleatorische Musik gehört mit der Musikalischen Graphik... in den übergeordneten Bereich der Improvisation. Eine Improvisation ist nicht immer aleatorisch, aber jede Darbietung aleatorisch konzipierter Musik ist improvisiert (126 f.);
Dictionnaire de la Musique I (Paris 1976), *Science de la musique*, Art. *Aléatoire*: Pratiquement, la musique aléatoire se traduit par un texte dont le degré d'indétermination sollicite plus ou moins l'improvisation de l'interprète (18).

Lit.: E. T. Ferand, Die Improvisation in d. Musik, Zürich 1938; ders., Improvised vocal counterpoint in the late Renaissance and early Baroque, Ann. Mus. IV, 1956; H. H. Eggebrecht, Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse 1955, Nr. 10, Mainz [1955] [2]1968, 81 u. 110; J. Prim, *Chant sur le Livre* in French Churches in the 18th Cent., JAMS XIV, 1961; A. Riethmüller, Thesen über Improvisation, Kgr.-Ber. Freiburg i. Br. 1993; H.-Chr. Müller, Zur Theorie u. Praxis indeterminierter Musik, Kölner Beitr. zur Musikforschung CLXXIX, Kassel 1994; S. Feisst, Der Begriff Improvisation in d. neuen Musik, Berliner Musik Studien XIV, Sinzig 1997; U. Klawitter, Art. Improvisation, Historisches Wörterbuch d. Rhetorik IV, Tübingen 1998; In the Course of Performance. Studies in the World of Improvisation, hg. von Br. Nettl, Chicago Studies in Ethnomusicology, o. Bd., Chicago 1998.

Markus Bandur, Freiburg i. Br. 2002

Intermedium / Intermezzo

Intermedium, substantiviertes Neutrum von spätlat. intermedius, zwischen etwas befindlich, der (die, das) Mittlere; im Dtsch. als Fachwort seit der 2. Hälfte des 16. Jh. (vgl. F. Büchsner, *St. Meinrads Leben u. Sterben*, 1576: „Volgt jetzt für den dritten Akt: ein Intermedium oder Zwischenspiel"; ed. G. Morel, Stuttgart 1863, 28);
ital. intermedio und Varianten intermezzo, (in)tramezzo, framezzo, inframezzo, seit Ende des 15. Jh. (vgl. J. Penacros Beschreibung der Ferrareser Aufführung von Terenz' *Eunuchus* und den dazu gespielten Einlagen in einem Brief vom 9. 2. 1499 an Isabella d'Este Gonzaga: „Nel primo tramezo comparse una compagnia di deci vilani..."; zit. nach: A. Luzio u. R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, Giornale storico della letteratura ital. XI, 1888, 182);
engl. intermedium, intermede (seit Ende des 16. Jh.);
franz. intermède (seit Ende des 16. Jh.);
franz. entremets, span. entremes und ital. tramesso, die seit dem 15. Jh. ebenfalls zur Bezeichnung von Zwischenaktunterhaltung dienen, sind von mittellat. intromissum abgeleitet; dieser Ausdruck bezeichnet in den *Gesta Innocentii PP.* [sc. Papae] *III* (1209) den dritten Gang eines Essens: „...nisi forsan comitibus, baronibus et aliis nobilibus tertium ferculum, quod vulgo dicitur intromissum, ultra id quod exhibetur familiæ, apponatur..." (MignePL CCXIV, 136); vgl. Ch. D. DuCange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* ([1678] Niort 1883–87, IV, 407 a).

I. Unspezifisch wird mit dem Adjektiv intermedius (intermedio, tramezzo) und dem daraus abgeleiteten Verb intermediare (tramezzare) im mus. Schrifttum ETWAS EINGEFÜGTES BZW. DER VORGANG DES EINFÜGENS angesprochen.

II. Seit dem 16. Jh. läßt sich die substantivierte Form Intermedio oder Intermezzo bzw. Intermedium als Terminus belegen, dessen Verwendung UNTERSCHIEDLICHE MUSIKALISCHE UND LITERARISCHE FORMEN IN IHRER FUNKTION ALS EINSCHUB zwischen den Akten eines Dramas kennzeichnet.
(1) Um 1500 bezeichnet Intermedium in Beschreibungen von Dramenaufführungen ohne Spezifizierung die EINSCHÜBE ZWISCHEN DEN AKTEN.
(2) Im Zuge der Auseinandersetzung mit den antiken Dramenformen entwickelt sich im 16. Jh. ein terminologisches Verständnis. Die Bedeutung der Ausdrücke Intermedium, Intermezzo und Tramezzo wird im ZUSAMMENHANG MIT ERSCHEINUNGSFORMEN UND DRAMATURGISCHER FUNKTION INNERHALB EINES DRAMAS vor allem in literatur-, später auch in musiktheoretischen Abhandlungen und Vorreden von Dramen genauer definiert. (a) Theoretische Abhandlungen und Kommentare zu Dramen im 16. und 17. Jh. fassen Intermedium als MODERNEN ERSATZ FÜR DEN CHOR DER ANTIKEN GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN DRAMEN auf. (b) Intermedium wird als UNTERHALTSAME ABWECHSLUNG innerhalb einer Dramenaufführung verstanden und (c) mit UNTERSCHIEDLICHEN ERSCHEINUNGSFORMEN in Verbindung gebracht.
(3) Im 16. Jh. differenzieren Autoren darüber hinaus zwischen auf der Bühne SZENISCH DARGEBOTENEN UND HINTER DER BÜHNE VOKAL ODER INSTRUMENTAL AUFGEFÜHRTEN EINLAGEN, was im 17. Jh. zu den Prägungen intermedio apparente und (seltener) intermedio inapparente führt.
(4) Seit dem ausgehenden 19. Jh. bezeichnen Intermezzo und Intermedium INSTRUMENTALE EINSCHÜBE ZWISCHEN DEN AKTEN BZW. ABSCHNITTEN VON OPERN, WOBEI DIE EINSCHÜBE EIN DIE AKTE VERBINDENDES ELEMENT DARSTELLEN.

III. Im 18. Jh. macht sich eine Reduktion der Begriffs- und Formenvielfalt bemerkbar. Der vorrangig gebrauchte Ausdruck Intermezzo wird nicht mehr in erster Linie auf die Funktion als Einschub bezogen, sondern auf eine BÜHNENGATTUNG.

IV. Seit dem 17. Jh. bezeichnen Intermedium und Intermezzo INSTRUMENTALE ZWISCHENSPIELE IN NICHTDRAMATISCHEN KONTEXTEN.
(1) So werden KURZE INSTRUMENTALWERKE, DIE ZWISCHEN DEN SÄTZEN VON GRÖSSER ANGELEGTEN INSTRUMENTAL- BZW. VOKALWERKEN AUFGEFÜHRT WERDEN, Intermedium bzw. Intermezzo genannt.
(2) Seit dem späten 18. Jh. dient Intermezzo in mehrsätzigen Instrumentalkompositionen auch als Überschrift für ÜBERGÄNGE ZWISCHEN ZWEI SÄTZEN ODER SÄTZE, DIE AN DIE STELLE DES TANZSATZES ODER DES TRIOS TRETEN.
(3) Gleichzeitig gibt es Sätze in Instrumentalwerken, bei denen sich der Ausdruck Intermezzo mehr auf den BURLESKEN CHARAKTER bezieht als auf die Funktion.

V. Seit dem 19. Jh. betitelt Intermezzo in der Bedeutung Zwischenfall oder komisches Ereignis SELBSTÄNDIGE INSTRUMENTALSTÜCKE.

I. Unspezifisch wird mit dem Adjektiv intermedius (intermedio, tramezzo) und dem daraus abgeleiteten

Verb intermediare (tramezzare) im mus. Schrifttum ETWAS EINGEFÜGTES BZW. DER VORGANG DES EINFÜGENS angesprochen.
Der vermutlich früheste musiktheoretische Kontext, in dem der Ausdruck intermedius nachgewiesen werden kann, ist die Beschreibung der Bewegung der Himmelskörper im siebten Kapitel von Hieronymus Mor. *Tract. de musica* (zw. 1272 u. 1307):

Non enim possent moveri stellae per se ipsas, nisi facerent divisionem vel ipsarum sphaerarum caelestium vel aliquorum corporum intermediorum (ed. Cserba, Freiburger Studien zur Musikwiss. II, Regensburg 1935, 34).

Seit dem 14. Jh. findet sich intermedius häufig zur Bezeichnung von Tönen bzw. Tonschritten innerhalb eines Intervalls:

Engelbertus Admont., *De musica* (vor 1320) II, Cap. 1: distantes vero per tocius scale intervallum quod est maximum, distant sex gradibus intermediis quando infimus fuerit in primo gradu scale et suppremus in VIII.° gradu ipsius scale (ed. Ernstbrunner, Tutzing 1998, 191);
Jacobus Leod., *Speculum mus.* II (zw. 1321 u. 1324/25): Adhuc patet, in praedicto cantu, inter extremas voces ipsius diapason sex includi intermedias voces. Et ideo diapason vulgariter vocatur una octava, quia claudit in se voces octo, extremas et intermedias computando (CSM 3, IIa, 43: XIIII,19);
Fr. Salinas, *De musica* (Salamanca 1577) III, 6: ...atque illud Trihemitonium, quod antiqui post duo Semitonia ad complendam Diatessaron acutissimo intervallo tribuebant, non incompositum, aut indiuisum esse oportere, sed tribus Semitonijs... intermediari debere (114 f.);
G. M. Artusi, *L'Artusi Ouero delle imperfettioni della moderna musica Ragionamenti dui* (Venedig 1600) I: ...ilche vedete nel Genere Diatonico, che la sua Diatesseron dallo acuto al graue, ouero dal graue allo acuto, è intermediata da due Tuoni, & un Semituono, che sono tre interualli, & quattro Suoni... (f. 17');
G. M. Bononcini, *Musico prattico* (Bologna 1673) I: Il genere Cromatico è quello, che procede per due Semituoni, & vna terza minore incomposta, cioè non tramezata da altri suoni... (43).

In Notationslehren des späten 14. und des 15. Jh. bezeichnet intermedius gelegentlich die Noten innerhalb von Ligaturen:

Goscalcus, Text mit d. Incipit „Quoniam in antelapsis temporibus" (1375) III: Unde sincopa est divisio valoris alicuius figure per partes separatas, que numerando perfecciones ad invicem reducuntur; vel aliter: sincopa est aliquarum figurarum ab invicem per intermedia divisarum ad invicem reduccio (ed. Ellsworth, *The Berkeley Ms.*, Lincoln u. London 1984, 176, 13–17);
Th. Walsingham, *Regulae de musica mensurabili* (um 1400): Sequitur quod omnes notae quadratae intermediae habentes tractus ascendentes sunt semibreves... (CSM 31, 77: II,13);
Prosdocimus de Beld., *Tract. practice de musica mensurabili* (1408): De intermediis vero figuris sit hec regula et undecima in ordine, quod omnes intermedie figure sunt breves, nisi prima ligature habeat caudam sive tractum ascendentem, quoniam tunc secunda efficitur semibrevis uti prima (CS III, 244 a).

Mit dem Beginn der Aufführungen von antiken römischen Komödien an den oberitalienischen Fürstenhöfen seit der zweiten Hälfte des 15. Jh. wird es üblich, zwischen den Akten von Dramen vielfältige Formen von Zwischenaktunterhaltung darzubieten; in diesem Zusammenhang läßt sich das Adjektiv intermedio erstmals in einer Ferrareser Chronik nachweisen, in der der Verfasser B. Zambotti am 21. 1. 1487 einen Vermerk zu der Aufführung eines Dramas mit eingefügter Musik macht:

Lo excellentissimo duca nostro fece representare la fabula de Cephalo... E tal festa fu facta con soni de diversi instrumenti intermedii a li acti... (zit. nach: *Diario ferrarese dall'anno 1476 sino al 1504*, in: *Raccolta degli storici ital. dal cinquecento al millecinquecento*, hg. von L. A. Muratori, Bd. 24–7, Bologna 1934–37, 178).

Um 1500 finden sich vor allem in Briefen Hinweise auf das Einfügen von Zwischenaktunterhaltung:

Isabella d'Este, Brief über d. Aufführung von Plautus' Komödie *Pseudolus* (um 1500): A le vintitre hore e meza si principiò la comedia de la *Bachide*, quale fu tanto longa et fastidiosa et senza balli intramezzi, che più volte me augurai a Mantua... Due moresche solamente furono tramezate (zit. nach: A. d'Ancona, *Origini del teatro ital.*, Turin 1891, Bd. II, 385);
Alfonso Paulucci, Brief (1519): Si recitò la Comedia... e per ogni acto se li intermediò una musica di pifari, di cornamusi, di due cornetti, di viole et leuti, dell'organetto... et insieme vi era un flauto, et una voce che molto bene si commendò... (*op. cit.* II, 89).

Im 17. Jh. begegnet tramezzare gelegentlich auch in Dramenlibretti, um auf das Einfügen von Zwischenaktmusik zu verweisen:

F. Guastavillani, *La tavola rotonda* (Bologna 1639), Vorrede: ...ciascun'atto era framezato da dolcissime sinfonie (o. S.);
B. G. Balbi, *Il Gefte overo il Zelo imprudente* (Bologna 1672), Vorrede: Ambedue le parti furono precedute & inframezzate da Sinfonie di varj stromenti (o. S.).

II. Seit dem 16. Jh. läßt sich die substantivierte Bildung Intermedio oder Intermezzo bzw. Intermedium sowie die substantivierte Form von intromettere als Terminus belegen, dessen Verwendung UNTERSCHIEDLICHE MUSIKALISCHE UND LITERARISCHE FORMEN IN IHRER FUNKTION ALS EINSCHUB zwischen den Akten eines Dramas kennzeichnet.

(1) Um 1500 bezeichnet Intermedium in Beschreibungen von Dramenaufführungen ohne Spezifizierung die EINSCHÜBE ZWISCHEN DEN AKTEN:

Brief d. Mailänder Gesandten an d. Herzog von Ferrara (14. 2. 1491): Se incominciò essa commedia, et fu representata con tanto modo e gratia... Se fecino dentro tre intermesse... (zit. nach: A. d'Ancona, *Origini del teatro ital.*, Turin 1891, Bd. II, 130);
Jano Pencaro, Brief an Isabella d'Este Gonzaga (16. 3. 1500): ...si conteneva la representata comoedia de l'*Asinaria*

nella ducal sala... Eranvi annotati gli tramezi suoi per ordine... (zit. nach: A. Luzio u. R. Renier, *Commedie classiche in Ferrara nel 1499*, Giornale storico della letteratura ital. XI, 1888, 180.)

B. Castiglione beschreibt in einem undatierten Brief an L. Canossa eine Serie von Intermedien, die 1513 in Urbino aufgeführt wurde. Dabei geht er auf das Verhältnis der Einschübe untereinander und auf ihre Beziehung zum Hauptwerk ein, die sich durch eine gewisse Beliebigkeit auszeichnet – ein Merkmal, das im 16. Jh. als charakteristisch für solche Einlagen gelten kann:

Finita poi la Commedia, nacque sul palco all'improvviso un' Amorino... il quale dichiarò con alcune poche stanze la significazione delle intromesse; che era una cosa continuata, e seperata dalla Commedia... (*Opere volgari e lat...*, hg. von G. Antonio u. G. Volpi, Padua 1733, 306).

Mit der Verbreitung der ital. Komödien und Einlagen in Frankreich findet der Begriff intermède in der Bedeutung als Zwischenaktunterhaltung um die Mitte des 16. Jh. Eingang in den französischen Sprachgebrauch. Im Festbericht über die Feierlichkeiten zur Ankunft von Caterina de Medici und Heinrich II. in Lyon 1548 werden die Einschübe beschrieben, die zusammen mit B. Bibbienas *Calandria* von ital. Schauspielern aufgeführt wurden:

Les histrions tant richement et diversement vestus... changeant selon les sept eages intervenantz aux intermédies des actes accompaignez de Apollo chantant et recitant au son de sa lyre plusieurs belles rymes thoscanes... (zit. nach: H. Purkis, *Les intermèdes à la cour de France au XVI[e] siècle*, Bibl. d'Humanisme et Renaissance XX, 1958, 297).

Im deutschsprachigen Raum dagegen läßt sich der Begriff Intermedium in Beschreibungen erst nach der Jahrhundertmitte nachweisen. Berthold von Gadenstaed beschreibt in einem Reisebericht die großangelegten, mit Musik von Cr. Malvezzi, L. Marenzio, G. de Bardi, E. del Cavalieri, G. Caccini und J. Peri versehenen „Intermedia" von O. Rinuccini und G. B. Strozzi il Giovane anläßlich der Vermählung von Ferdinando de Medici mit Christine von Lothringen im Jahr 1589 als ein herausragendes Ereignis:

Die Comoedia ward... ahn sich selber gar slecht, Aber die Intermedia zwischen den actibus, wenn ein Actus vollendet whar ausbündig herlich und dhenen so solchs nicht gesehen fast ungleublich (zit. nach: W. F. Kümmel, *Ein dtsch. Ber. über d. florentinischen Intermedien d. Jahres 1589*, in: Analecta Musicologica IX, 1970, 7).

(2) Im Zuge der Auseinandersetzung mit den antiken Dramenformen entwickelt sich im 16. Jh. ein terminologisches Verständnis. Die Bedeutung der Ausdrücke Intermedium, Intermezzo und Tramezzo wird im ZUSAMMENHANG MIT ERSCHEINUNGSFORMEN UND DRAMATURGISCHER FUNKTION INNERHALB EINES DRAMAS vor allem in literatur-, später auch in musiktheoretischen Abhandlungen und Vorreden von Dramen genauer definiert.

(a) Autoren theoretischer Abhandlungen und Kommentare zu Dramen im 16. und 17. Jh. fassen Intermedium als MODERNEN ERSATZ FÜR DEN CHOR DER ANTIKEN GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN DRAMEN auf und betonen dabei den fehlenden Bezug zur Dramenhandlung:

G. G. Trissino, *La quinta e la sesta divisione della Poetica...* (Venedig 1562): ...ma inuece di questi tali chori nelle Comedie, che hoggidì si rappresentano, ui inducono suoni, e balli, & altre cose, lequali dimandono intermedij, che sono cose diversißime da la attione della Comedia, e talhora u'inducono tanti buffoni, e giocolari che fanno un'altra Comedia, cosa inconuenientißima... (32);
B. de Nerli, Abh. über d. Intermedien zu L. Salviatis Komödie *Il Granchio*, die 1566 aufgeführt wurde: ...gl'intermedi corrispondono alle canzoni, che erano cantate dal coro... (zit. nach: N. Pirrotta, *Li due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Turin [2]1975, 202);
L. Dolce, *Le Troiane* (Venedig 1593): Quantunque gli antichi non facessero intermedi alle Tragedie, servendo invece di ciò i cori, nondimeno essendo a' que' bellissimi intelletti, che n'ebbero il carico, piaciuto che l'autore facesse per questo ufficio alcuni versi: et essendo essi intermedi, sì per la perfezzion della musica, come per l'arte di appresentarli comodamente e con dignità, ottimamente piaciuti... (zit. nach: A. Solerti, *Gli albori del melodramma* I, Mailand 1904, 7);
A. Ongaro, *L'Alceo* (Ferrara 1614): Contuttociò avendo, l'Uso, che qualunque più venerando insegnamento tiraneggia richiamato indietro quell'antica costuma, o trasandamento, che Agatone si studiò d'inestar nelle Poesie Drammatiche, che è di spiegar ne'cori cantati fra Atto e Atto materie in ogni lor parte straniere, e favoleggiamenti da principal soggetto diversi, hanno, mi cred'io fermamente, da i detti cori d'Agatone avuta gl'Intramezzi l'origin loro (43 f.);
G. B. Bertanni, *I tormenti amorosi* (Padua 1641): Il nome del Coro da gli antichi vsato prese il titolo di intramezzo dal valor della Poetica del Pigna, come seguito da i moderni (68);
A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa* (Neapel 1699): Inuece di Cori si sono inventati certi Tramezzi de'quali non ritrovo, che abbiano parlato gli Antichi... (ed. Bragaglia, Florenz 1961, 154).

(b) Intermedium wird als UNTERHALTSAME ABWECHSLUNG innerhalb einer Dramenaufführung definiert. P. Ingegnieri gibt zu Beginn des 17. Jh. eine als „intramezo" konzipierte „tragedia dilettevole" in Druck. In der Vorrede erklärt er, daß er mit dem Zusatz „dilettevole" auf die Unterhaltungsfunktion des Stücks habe verweisen wollen:

Respiro (Vicenza 1609): ...con che qualità è nominata [l'operetta], cioè dilettevole, correspondente al fine di quella, ch'è per servire d'intramezo, se l'intramezo è per accrescere maggior diletto all'opera principale sia comedia, ò simili... (f. 3).

Meistens jedoch betonen die Verfasser der Tragödien, daß Intermedien als Kontrast zu belehrenden und moralisierenden Tragödien für Vergnügen und Entspannung beim Publikum sorgen sollen.
Im Vorspann zum ersten „Intermedium" der Tragödie *Zenone Imperatore* (Rom 1634) findet sich ein Hinweis auf die Unterhaltungsfunktion solcher Stükke:

Per mitigare la tristezza tragica, e divertire da quella gl'animi de'spettatori s'introducono in stile comico i dodici mesi dell'anno (o. S.).

Der Autor der *Intermezzi d'Erminia* (Rom 1645) nennt die durchgehende Handlung in Tragödien und Komödien als Ursache für Langeweile beim Publikum, die durch „Intramezzi" behoben werden kann:

La scena reale (Rom 1645): Gl'Intramezzi furono inventati per sollevare alquanto gli spettatori dalla noia, che può recare il continuato filo della Tragedia ò della Comedia (zit. nach: S. Franchi, *Drammaturgia romana*, Rom 1988, 263).

Auch B. Maiullari weist in seiner Tragödie *Il Niceta* (Padua 1696) auf die Unterhaltungsfunktion hin:

Si framezzano [„gl'Intermedij"] negl'Atti per sollievo dell'uditorio (Anhang, o. S.).

M. Praetorius beschäftigt sich ebenfalls mit der dramaturgischen Funktion solcher Stücke. Neben dem Vergnügen, das sie dem Publikum bereiten sollen, hätten sie die Aufgabe, den Schauspielern eine Erholungspause zu verschaffen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Und gleich wie in *comœdien* zwischen jedem *Actu* eine feine liebliche *Musica Instrumentalis*, mit *cornetten*, *Violen* oder andern dergleichen *Instrumenten* umbwechselnde, bißweilen auch mit *Vocal* Stimmen angeordnet vnd von den *Italis INTERMEDIO* genennet wird; Damit vnter dessen die *personatæ personæ* sich anders vmbkleiden vnd zu folgendem *Actu præpariren*, auch etwas *respiriren* vnd sich etholen können... (129 f. [recte 109 f.]).

Diese Komponente findet sich auch in A. Furetières Erklärung des franz. Ausdrucks Intermède. Außerdem biete sich die Möglichkeit, während der Zwischenspiele die Bühnendekoration zu wechseln:

Le Dictionnaire universel (Rotterdam 1690), Art. *Intermede*: Ce qu'on donne en spectacle entre les Actes d'une Comédie, pour amuser le peuple tandis que les Acteurs reprennent haleine, ou changent d'habits, ou pour donner loisir de changer les décorations (II, f. Oo 4 b).

Damit solche Werke diesen Zweck erfüllen können, muß allerdings gewährleistet sein, daß für sie selbst kein Dekorationsaufwand erforderlich ist und daß die Schauspieler dieser Einlagen andere sind als die des Dramas bzw. daß keine Schauspieler auftreten müssen. Praetorius und Furetière gehen also beide von rein mus. dargebotenen oder von getanzten Intermedien aus.
In G. Schillings Darstellung der Entwicklung des Intermezzos haben auch die in die Opera seria eingefügten komischen Zwischenspiele des 18. Jh. die Aufgabe, den Schauspielern bzw. Sängern eine Pause zu verschaffen:

Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss. III (Stuttgart 1836), Art. *Intermezzo*: Erst als... die *Opera seria* zu ihrer dramatischen Vollkommenheit gelangte, fing man auch aufs Neue an, das Bedürfnis einer Ausfüllung der Zwischenacte zu fühlen. Die Sänger nämlich forderten eine längere Erholung etc., und das Publikum wollte doch in der Zeit unterhalten seyn (719).

(c) Der Begriff Intermedium wird mit UNTERSCHIEDLICHEN ERSCHEINUNGSFORMEN in Verbindung gebracht. Als entscheidendes Kriterium für die Gestaltung der Intermedien gilt der Geschmack des Publikums. Aus diesem Grund werden keine allgemeingültigen formalen oder strukturellen Regeln im Hinblick auf die Komposition von Intermedien aufgestellt. Dichtern und Komponisten sei alles erlaubt, was dem Publikum Vergnügen bereitet, formuliert P. Matteacci in der Vorrede zu seiner Pastorale *Fillidoro* (1628):

I Poeti del nostro secolo hanno poi composte le loro favole senza Cori ed Intermedi, altri con li cori, altri con gl'Inframezzi, alcuni de'quali hanno avuto relazione alla favola, alcuni no. Si che non essendovi regola in questo proposito stimo, ch'ogn'uno possa à sua voglia raccontare fuori della favola quello, che più gli piace, pur che serve convenevolmente al decoro dell' opera ed al gusto dell'Auditore (o. S.).

Entsprechend vielfältig werden die Erscheinungsformen der Intermedien seit dem 16. Jh. beschrieben. G. Trissino nennt als Intermedienformen „suoni", d. h. Instrumentalmusik, „balli" und ganz allgemein „altre cose" (zit. oben, II. (2)(a)). Furetière etwa hebt die Vielfalt mit einem „etc." am Ende seiner Aufzählung hervor:

op. cit.: Les intermèdes se sont des balets, facéties, choeurs de Musique etc. qui n'ont rien de commun avec la pièce (Bd. II, f. Oo 4 b).

Perrucci betont wie Matteacci die beliebige Gestaltung der Intermedien und bezieht sich dabei vor allem auf die Wahl der Figuren und Stoffe:

op. cit.: Ma facciali [i tramezzi] ogn'uno come gli piace... Questi Tramezzi... introducendovi persone ridicole a far qualche burla, o successo ridicoloso di Villani, Facendoni, Artisti, Pitocchi, e genti di Plebe o di Contado, o di persone gravi, v. g. rappresentando per Tramezzo il cavar l'occhio da Ulisse al Ciclope, il Fatto della Sirena, o altro; si fanno anche Tramezzi Morali o Politici... (154 f.).

(3) Im 16. Jh. differenzieren Autoren darüberhinaus zwischen auf der Bühne SZENISCH DARGEBOTENEN UND HINTER DER BÜHNE VOKAL ODER INSTRUMENTAL AUFGEFÜHRTEN EINLAGEN, was im 17. Jh. zu den Prägungen intermedio apparente und (seltener) intermedio inapparente führt.

Für nicht-szenische und nicht auf der Bühne dargestellte Intermedien finden sich seit deren Anfängen nur Umschreibungen wie etwa in B. Taccones *Danae*, die 1496 in Mailand aufgeführt wurde. Am Ende des ersten Aktes ist die Rede von Instrumenten „ascosi dietro a quelle machine della scena" und nach dem zweiten Akt von „piffari, cornamuse et altri istrumenti occulti" (zit. nach: A. d'Ancona, *Origini del teatro ital.*, Turin 1891, Bd. II, 13 f.). B. Castiglione beschreibt die „Intermedien" von B. Bibbienas *Calandria* (Urbino 1513) als „musiche bizzarre... tutte nascoste, e in diversi luoghi" (*Opere volgari e lat...*, hg. von G. Antonio u. G. Volpi, Padua 1733, 305). Sichtbare szenische Einlagen werden mit einer Gattungs- oder Formbezeichnung wie etwa ballo oder moresca genauer spezifiziert oder – sofern dies nicht möglich ist – durch Nennung der auftretenden Personen.

In der ersten Hälfte des 17. Jh. ist das szenische Moment der Einschübe gelegentlich durch den Begriff apparente betont und von rein instrumentalen oder vokalen Einlagen abgehoben:

A. Guidotti, Vorrede zu E. de Cavalieris *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* (Rom 1600): Quando la Compositione si distribuirà in tre Atti... si puotrebbono aggiungere quattro Intermedij apparenti, compartiti che il primo sia auanti del Proemio, e gli altri ogn'vno sia al fine del suo Atto, osseruando quest'ordine, che dentro la Scena si faccia vna piena Musica, & armoniosa sinfonia di stromenti, al suono de quali siano concertati i moti dell'Intermedio... (o. S.);
Fisso Academico Sventato, *Atalanta* (Udine 1610): Fornito Himeneo, si cominciò a recitar il Prologo con la Comedia, frapponendosi a gli Atti non pur suoni e canti, ma intermedij ancora apparenti (115).

Die sichtbaren szenischen Einlagen erhalten in der ersten Hälfte des 17. Jh. den Zusatz apparenti häufig bei ihrer Erwähnung auf dem Titelblatt des Librettodruckes:

G. Pico, *Honesta schiava. Comedia... con gli intermedi apparenti* (Venedig 1601);
C. Faiani, *Passione di Nostro Signore in verso heroico... con la descrittione dell'apparato, de gli habiti, e de gl'intermedi apparenti* (Viterbo 1604);
S. Martini, *Alcina. Favola maritima regia con gl'intermedi apparenti* (Ferrara 1609);
A. Gallini, *Le false querele d'Amore Comedia... con gl'intermedi apparenti* (Siena 1612);
T. de Cupis, F. Tirletti, *Eumelio. Drama pastorale. Con gl'intermedi apparenti* (Ronciglione 1614);
G. Guidotti, *Atlante. Favola tragicomica allegorica con gli intermedi apparenti* (Guastalla 1626);
Bracciolino dell'Api, *Hero e Leandro. Favola maritima... Con intermedii apparenti* (Rom 1630);
G. S. Martini, *Bragato. Comedia... ristampata con una nova gionta d'intermedij apparenti* (Trevigi 1633);
B. Mariscotti, *Atamante. Tragedia del lieto fine. Col Prologo & intramezzi apparenti in musica* (Bologna 1635);
G. M. Alessandrini, *La cortigiana schernita. Comedia... con gl'Intermedij apparenti* (Rom 1642).

In der zweiten Hälfte des 17. Jh. begegnet der Zusatz apparente selten, denn der Begriff Intermedium assoziiert selbst ohne diesen Zusatz eine szenische Darbietung, da nicht-szenische Einlagen mit der Etablierung der Oper eine Seltenheit geworden waren.

Die Prägung intermedio inapparente bleibt dagegen auch schon am Beginn des 17. Jh. eine Ausnahme. A. Banchieri benutzt sie zur Bezeichnung von Einlagen in zwei Komödien, die insofern eine Besonderheit darstellen, als nach jedem Akt zwei Intermedien gespielt werden: ein szenisches und ein nicht-szenisches in Form einer Canzone (ob diese tatsächlich hinter der Bühne gesungen wurde, läßt sich nicht klären). Auf den Titelblättern unterscheidet er folgendermaßen:

Il furto amoroso Comedia onesta et spassevole... dal Sig. Camillo Scaliggeri dalla Fratta [sc. Banchieri] *con gustosi intermedi Innapparenti, & Apparenti...* (Venedig 1613);
La fida fanciulla Comedia esemplare di Camillo Scaliggeri dala Fratta con Musicali intremedi [sic] *Apparenti et inapparenti* (Bologna 1629).

(4) Seit dem ausgehenden 19. Jh. bezeichnen Intermezzo und Intermedium INSTRUMENTALE EINSCHÜBE ZWISCHEN DEN AKTEN BZW. ABSCHNITTEN VON OPERN, WOBEI DIE EINSCHÜBE EIN DIE AKTE VERBINDENDES ELEMENT DARSTELLEN. Gelegentlich dienen diese instrumentalen Einschübe dazu, den Szenenwechsel zu überbrücken. In ihrer Funktion lassen sie sich nicht von instrumentalen Vor- oder Nachspielen unterscheiden.

Eine frühe Verwendung des Begriffs in dieser Bedeutung findet sich wohl in P. Mascagnis Oper *Cavalleria rusticana* (1890). Die beiden Abschnitte der einaktigen Oper sind durch ein „Intermezzo sinfonico" miteinander verbunden, dessen Titelzusatz es von szenischen Intermedien abhebt und auf ein reines Instrumentalstück verweist. Dieses bildet zugleich den Abschluß des ersten Abschnitts und den Auftakt zum Wendepunkt des dramatischen Geschehens im zweiten Abschnitt.

Auch der instrumentale Einschub, der zwischen den beiden Akten in R. Leoncavallos *Pagliacci* (1892) steht, schafft eine Verbindung durch Verwendung von musikalischem Material aus beiden Akten.

Weitere instrumentale „Intermezzi" finden sich in Opern von J. Massenet, G. Puccini, F. Schmidt und A. Berg.

III. Im 18. Jh. macht sich eine Reduktion der Begriffs- und Formenvielfalt bemerkbar. Der vorrangig gebrauchte Ausdruck intermezzo bezeichnet nicht mehr in erster Linie die Funktion als Einschub, sondern eine BÜHNENGATTUNG, die in formaler, dramaturgischer und inhaltlicher Hinsicht bestimmte Kriterien erfüllt: Die Personenzahl ist auf maximal drei

begrenzt, das Stück besteht aus mehreren Akten oder Szenen und es gibt eine durchgehende Handlung komischen Charakters, der durch die Musik unterstrichen werden soll. Häufig findet eine Gleichsetzung mit der Opera buffa (→ *Opera* I. (4)(b)) statt, die im frühen 18. Jh. die gleichen Kriterien erfüllt:

J. Chr. Gottsched, *Handlexikon oder kurzgefaßtes Wörterbuch d. schönen Wiss. u. freyen Künste* (Lpz. 1760): I n t e r m e z z e n oder Zwischenspiele sind kleine Singspiele, die sich in drey, oder auch nur zween Abschnitte, von einer oder zwo Scenen abtheilen lassen; damit sie zwischen den Aufzügen, eines größern theatralischen Stückes gespielet werden können. ...gemeiniglich sind sie von lustigem und possierlichem Inhalte, dazu nicht über ein Paar, höchstens drey singende Personen gehören... Die Musik wird auch insgemein auf eine, den lächerlichen Charaktern derselben gemäße Art, eingerichtet, und die Kleidung gleichfalls (919 a);
D. Diderot, *Encyclopédie* VIII (Paris 1765), Art. *Intermède*: ...c'est un poëme burlesque ou comique en un ou plusieurs actes, composé par le poëte pour être mis en musique; un *intermede* en ce sens, c'est la même chose qu'un opéra bouffon (831 a);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Intermède*: Pièce de Musique & de Danse qu'on insère à l'Opéra, & quelquefois à la Comédie, entre les Actes d'une grande Pièce, pour égayer & reposer, en quelque sorte, l'esprit du Spectateur attristé par le tragique & tendu sur les grands intérêts.
Il y a des *Intermèdes* qui sont de véritables Drames comiques ou burlesques, lesquels, coupant ainsi l'intérêt par un intérêt tout différent, balottent & tiraillent, pour ainsi dire, l'attention du Spectateur en sens contraire, & d'une manière très-opposé au bon goût & à la raison (254);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. schönen Künste* I (Lpz. 1771), Art. *Intermezzo*: Gegenwärtig giebt man diesen Namen italiänischen comischen, oder vielmehr poßirlichen, Opern, wo nur zwey oder drey Personen vorkommen; weil dergleichen Stüke ehemals in Italien zwischen den Akten oder Aufzügen der großen Oper, zum lustigen Zeitvertreib, vorgestellt worden. Da dieses ganze Schauspiel blos zum Lachen gemacht ist, so haben so wol die Dichter, als die Tonsetzer und Sänger völlig freye Hand, alles so poßirlich zu machen, als sie wollen. Weil aber vorausgesetzt wird, daß die Zuschauer, die man durch das Intermezzo belustigen will, Personen von Geschmak und feiner Lebensart sind, so muß man sich nicht einbilden, daß alle Possen für dieses kleine Schauspiel gut genug seyen (562 a f.);
H. Chr. Koch, *Kurzgefaßtes Hwb. d. Musik* (Lpz. 1807): *Intermezzo*. Ein kurzes musikalisches Drama komischen Inhaltes, nur für zwey handelnde Personen eingerichtet, welches bestimmt ist, einen Zwischenakt der Oper auszufüllen. Weil es, so wie die *Opera seria*, durchgehends gesungen wird, so bestehet es aus Recitativen, Accompagnements, Arien und Duetten (193);
G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836), Art. *Intermezzo*: Zwischenspiel; aber nicht zu verwechseln mit Entreact, welcher, von musikalischer Seite betrachtet, ein Zwischenact, Zwischenspiel von bloßer Instrumentalmusik ist..., während die Italiener, denen das Intermezzo eigenthümlich zugehört, damit ein kleines komisches Singspiel bezeichnen, das zwischen den Acten einer Oper, auch eines Schauspiels, aufgeführt wird... Sie wurden nur von zwei Personen gespielt und abgesungen, und von dem Componisten gerade so behandelt wie die *Opera buffa*, d. h. man findet darin einfache und accompagnirte Recitative, Arien und Duette, die mit der Oper selbst, zwischen deren Acten sie gesungen werden, in gar keiner Verbindung stehen und zu stehen brauchen, aber ihres ächt komischen Characters wegen dem Erfindungsgeiste der Welschen dennoch alle Ehre machen... (719 f.);
Mendel/ReißmannL V (Bln 1875), Art. *Intermedium*: ...hauptsächlich bezeichnet es eine kleine dramatische Darstellung, am häufigsten in Form eines Singspiels, welches, ohne grosse Ansprüche zu machen, den Zuschauer und Zuhörer humoristisch unterhalten soll... Das Intermedium, wie es jetzt vorkommt, ist vorzüglich eine kleine komische Oper, in welcher eine, höchstens zwei Personen auftreten, hin und wieder auch noch eine stumme Person betheiligt ist, und die weder mit dem vorhergehenden, noch mit dem nachfolgenden Stücke in irgendeiner Verbindung steht (434).

Quantz und Bach betonen ebenfalls das komische Element solcher Werke, das nicht nur die mus. Komposition bestimmt, sondern auch deren Aufführungspraxis:

J. J. Quantz, *Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen* (Bln 1752): Ein Zwischenspiel, (*Intermezzo*) welches eine Caricatur, oder das Gegentheil von einer ernsthaften Singmusik vorstellet, und mehr aus gemeinen und niedrigen, als ernsthaften Gedanken von dem Componisten verfertiget wird, auch keine andere Absicht, als die Critik, und das Lachen zum Grunde hat, muß, wenn es seinen Zweck erreichen soll, von den begleitenden Stimmen, zumal in den lächerlichen Arien, nicht wie eine ernsthafte Oper, sondern auf eine niedrige, und ganz gemeine Art accompagniret werden (245 f.);
C. Ph. E. Bach, *Versuch über die wahre Art d. Clavier zu spielen* II (Bln 1762): Bey einem Intermezzo und einer comischen Oper, wo viele lärmende Actionen vorkommen, ingleichen bey anderen theatralischen Stücken, wo zuweilen die Actionen ganz hinten auf dem Theater vorgehen, muß man beständig, oder wenigstens sehr fleißig harpeggiren... (316).

IV. Seit dem 17. Jh. bezeichnen Intermedium und Intermezzo INSTRUMENTALE ZWISCHENSPIELE IN NICHTDRAMATISCHEN KONTEXTEN.

(1) Im 17. Jh. werden KURZE INSTRUMENTALWERKE, DIE ZWISCHEN DEN SÄTZEN VON GRÖSSER ANGELEGTEN INSTRUMENTAL- BZW. VOKALWERKEN AUFGEFÜHRT WERDEN, Intermedium bzw. Intermezzo genannt. Diese Instrumentalstücke sind in den meisten Fällen nicht von vornherein als Einschübe konzipiert, sondern es handelt sich um Gelegenheitskompositionen, welche deren Funktion übernehmen können. M. Praetorius nennt als Intermedien vor allem schnelle Tanzsätze, die einen Kontrast zu einer „prechtigen" oder „gravitaetischen" Musik bilden sollen:

Syntagma mus. III (Wolfenbüttel 1619): Ebenermassen, daß man nach eim *Concert* oder sonsten einer prechtigen *Mutet*,

bald ein lustig *Canzon, Galliard, Courant* oder dergleichen mit eitel *Instrumenten* herfür bringe. Welches dann auch ein Organist oder Lautenist vor sich alleine in acht nemen kan, daß wenn er in *Conviviis*, eine *Mutet* oder *Madrigal* fein langsam vnd Gravitätisch gespielet, also bald darauff ein frölich *Alemande, Intrada, Bransle* oder Galliard anfange; hernach er wiederumb etwa eine andere *Mutet, Madrigal, Pavan* oder kunstreiche *Fugam* vor sich neme. Vnd diese vnd dergleichen vmbwechselung, kan gar füglich mit dem namen *Ritornel.* vnd *Intermedio* genennet werden (130 [recte 110]).

Auch L. Ribovius definiert Intermedium als „stücklein", das in unterschiedlichen Gattungen eingeschoben werden kann:

Enchiridion mus. (Königsberg 1638): *Intermedio*, ist wenn zwischen... jedem *Versu* im *Magnificat, Missen* und sonsten in *Mutetten*, die etliche theil haben, ein stücklein, entweder mit oder ohne Texten *musiciret* wird (150).

In Notendrucken finden sich keine Hinweise auf solche instrumentalen Zwischenspiele, da sie fakultative, beliebig austauschbare Elemente innerhalb einer Aufführung waren und folglich keiner schriftlichen Fixierung bedurften.

(2) Seit dem späten 18. Jh. benennt der Ausdruck Intermezzo in mehrsätzigen Instrumentalkompositionen Übergänge zwischen zwei Sätzen oder Sätze, die an die Stelle des Tanzsatzes oder des Trios treten.

Die früheste Verwendung findet sich wohl in J. L. Dusseks Klaviersonate c-moll, op. 35, Nr. 3 (1797), in der der 14-taktige Übergang vom Adagio zum Finale als Intermezzo bezeichnet ist (ed. Musica antiqua bohemica LIX, 102).

In Beethovens Skizzenbüchern aus den Jahren 1798/99 ist ein Stück, von dem die ersten elf Takte notiert sind, als „Intermezzo zur Sonate aus c moll [op. 10, Nr. 1]" bezeichnet. Nach dem elften Takt folgt der Hinweis „durchaus so ohne Trio nur ein Stück" (zit. nach: G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Lpz. 1887, 479), woraus sich schließen läßt, daß das Intermezzo an die Stelle des Tanzsatzes treten sollte. Ein als Intermezzo überschriebener Satz, der in einem mehrsätzigen Werk das Menuett ersetzt, begegnet nach 1800 wohl zuerst bei F. Mendelssohn Bartholdy. In seinem Streichquartett op. 13 etwa fügt er statt eines Tanzsatzes ein *Intermezzo Allegretto con moto* ein (Leipziger Gesamtausgabe, Serie 3, Bd. I, 59); sein Streichquintett op. 18 (1826) verändert er 1832 dahingehend, daß er das ursprüngliche Menuett durch ein als *Intermezzo* bezeichnetes *Andante sostenuto* ersetzt.

In R. Schumanns Klavierwerk ersetzt die Bezeichnung Intermezzo gelegentlich die Überschrift Trio (etwa im Scherzo der Klaviersonate op. 11, im zweiten Satz der *Kreisleriana* op. 16 oder in der dritten Romanze aus op. 28). Weitere Satzbezeichnungen dieser Art finden sich bei J. Brahms, E. Lalo, E. Grieg, A. Bruckner, S. Prokofjew, H. Pfitzner, B. Bartók u. D. Schostakowitch.

(3) Gleichzeitig werden Sätze in Instrumentalwerken als Intermezzo gekennzeichnet, um mehr den burlesken Charakter hervorzuheben als die Funktion, wobei der Charakter ein ähnlicher ist wie bei den Bühnenintermezzi, die komisch, lustig, launig sein sollen und durch den Kontrast zum Kontext, in dem sie stehen, für Entspannung sorgen.

Bereits Ch. Burney betont bei der Beschreibung von J. Haydns Kompositionsstil den komischen Charakter einzelner Sätze in dessen Instrumentalwerken, die einen Kontrast zum „serious business" der anderen Sätze bilden. Burney bezeichnet diese als Intermezzi, ohne daß der Ausdruck selbst in Haydns Instrumentalwerk Verwendung findet:

A General History of Music (London 1789) IV, Kap. 10: He has likewise movements which are sportive, *folatres*, and even grotesque, for the sake of variety; but they are only the *entre-mets*, or rather *intermezzi*, between the serious business of his other movements (960).

A. B. Marx weist auf den veränderten Charakter der Menuette hin, die in mehrsätzigen Werken gelegentlich als Intermezzi bezeichnet würden:

Die Lehre von d. mus. Kompos. II (Lpz. 1838): Sie [sc. „die Menuett"] ist zwar längst aus der Reihe unserer geselligen Tänze ausgeschieden, hat sich aber in unsern grössern Instrumentalstücken (Sonaten, Quartetten, Symphonien) als Intermezzo oder wesentlich eingreifender Satz behauptet, meist zwischen dem zweiten Satz (Adagio) und dem Finale. Hier hat sie einen frischern, auch wol derbern Karakter angenommen, als die ursprüngliche Idee des Tanzes war... (57 f.)

Im 20. Jh. bringt O. Messiaen im Vorwort zu seinem *Quatuor pour la fin du temps* (Paris 1942) im Blick auf den vierten Satz die Bezeichnung Intermezzo bzw. Intermède mit dem im Verhältnis zu den anderen Teilen „mehr äußerlichen Charakter" dieses Scherzos in Verbindung:

„Intermède". Scherzo, de caractère plus extérieur que les autres mouvements... (o. S.).

V. Seit dem 19. Jh. betitelt Intermezzo in der Bedeutung Zwischenfall oder komisches Ereignis selbständige Instrumentalstücke.

Ausgehend von der 1761 aufkommenden und aus der Theaterpraxis abgeleiteten Bedeutung als alltägliche und komische Begebenheit (vgl. die Art. *Intermezzo* in: H. Schulz, *Dtsch. Fremdwörterbuch*, Straßburg 1913, I, 304, u. Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch d. dtsch. Sprache*, Bln [21]1975, 328 b) findet der Ausdruck Intermezzo häufig Verwendung als Titel für kurze Klavierstücke und Orchesterwerke, die unabhängig von einem Kontext komponiert und aufgeführt

werden (vgl. in diesem Zusammenhang auch den Titel von R. Strauss' Oper *Intermezzo* op. 72, 1923). Seiner ursprünglichen Bezeichnungsfunktion gänzlich enthoben, wird mit der Bezeichnung Intermezzo nun das Belanglose und Momenthafte von Stükken betont, die in Form und Besetzung nicht festgelegt sind.

Die ersten Instrumentalstücke, die unabhängig von einem Kontext komponiert und als Intermezzi bezeichnet wurden, sind R. Schumanns *Intermezzi* für Klavier op. 4 (1832). Seit dieser Zeit tritt der Begriff häufig zur Charakterisierung einsätziger Klavierstükke auf, wie etwa bei J. Brahms, M. Reger, Chr. A. Sinding, im 20. Jh. etwa bei B. Bartók und S. Prokofjew. In theoretischen Abhandlungen spielt der Begriff zu dieser Zeit keine Rolle mehr.

Susanne Mautz, Weingarten 2002

Intervallum / Intervall

lat. intervallum, Zwischenraum, Hypostase aus inter vallos, (Raum) zwischen den Schanzpfählen, im musikterminologischen Sinne frühestens etwa 50 vor Chr. nachgewiesen; seit dem ausgehenden 15. Jh. in alle Fachterminologien entlehnt: span. intervalo, ital. intervallo, franz. intervalle, engl. interval. Im Dtsch. zunächst als lat. Fremdwort, der Singular Intervall anscheinend erst Mitte der 1730er Jahre bei J. Mattheson, nachdem die dtsch. Pluralbildung Intervalle(n) bereits bei L. Ribovius 1638 belegt ist; dort werden darüber hinaus seit dem späten 17. Jh. anstelle von Intervall gelegentlich autochthone Ausdrücke wie Stimmweite oder Tonentfernung propagiert (vgl. unten, I. (1)(d)).

I. Gegenüber dem griech. Äquivalent διάστημα zeigt sich in dem frühestens etwa seit 50 vor Chr. nachweisbaren lat. Begriff intervallum eine signifikante UMDEUTUNG VON AUSEINANDERSTEHENDEM ZU ZWISCHENRAUM.

(1) Die Begriffsgeschichte wird entscheidend geprägt durch A. M. T. S. Boethius' epochemachende Definition als „ABSTAND EINES HOHEN TONES VON EINEM TIEFEN". (a) Dessen Bestimmung von intervallum beherrscht die lat. Musiktheorie bis ins 18. Jh. und wirkt darüber hinaus durch die ÜBERTRAGUNG IN NICHT-LATEINISCHE FACHTERMINOLOGIEN noch im ausgehenden 20. Jh. nach. (b) Im Lat. wie auch später in anderen Sprachen begegnen anstelle oder zusammen mit dem Definiens distantia VERWANDTE ODER ÄHNLICHE ERKLÄRUNGSWÖRTER. (c) Abweichend von oder auch ergänzend zu derartigen Definitionen wird Intervall wiederholt als RELATION DER ZWEI TÖNE SELBST ZUEINANDER interpretiert. (d) So charakteristisch wie die Vielfalt an Erklärungswörtern sind ZAHLREICHE SYNONYME unterschiedlicher Provenienz.

(2) Abgesehen von dieser primären Bedeutungsebene lassen sich in der lat. Musiktheorie der Spätantike und des Mittelalters zwei weitere SPEZIFISCHE VERWENDUNGSWEISEN von intervallum nachweisen. (a) Insbesondere wird der Ausdruck auf die DIATONISCHEN ZWISCHENSTUFEN gemünzt, in die größere Tonabstände untergliedert werden können. (b) Gelegentlich bezeichnet intervallum bei der Erörterung möglicher Melodie-Tonschritte GEWISSE UNGEWÖHNLICHERE TONABSTÄNDE.

(3) Signifikant für den Intervallbegriff sind VERSCHIEDENE KONNOTATIONEN, mittels deren man ihn inhaltlich zu präzisieren sucht. (a) Wiederholt wird er auf eine SUKZESSIVE AUFEINANDERFOLGE ZWEIER TÖNE limitiert. (b) Namentlich ist die Bedeutung von Intervall durch die FRAGE EINER SUBSUMTION DES UNISONUS geprägt; (c) in enger Verbindung damit erfolgt zuweilen eine Erörterung unter AKZENTUIERUNG EINES DEUTLICH ERKENNBAREN ABSTANDS. (d) Ebenso typisch wie für griech. διάστημα sind für den Intervallbegriff selber Bestrebungen, ihn durch TERMINOLOGISCHE DISTINKTION mittels hinzugefügter Attribute möglichst exakt und umgreifend zu fassen. (e) Seit dem frühen 18. Jh. scheint vereinzelt die Frage diskutiert zu werden, ob Intervall auch die BESCHRÄNKUNG AUF EINEN EINZELNEN TON impliziert. (f) Die jahrhundertelange Überlieferung des Begriffs überhaupt wie speziell dessen von Boethius geprägte und ungewöhnlich weitreichende Bestimmung scheinen eine BEGRIFFLICHE REFLEXION eher zu behindern, die sich offenkundig erst im 18. Jh. nachweisen läßt.

II. Die kompositionsgeschichtliche Entwicklung im 20. Jh. führt dazu, daß für die nach wie vor stark von traditionellen Elementen geprägten Begriffsbestimmungen von Intervall zunehmend INNOVATIVE TENDENZEN signifikant werden.

(1) Erst nach 1950 wird die übergeordnete Bezeichnung MIKROINTERVALL FÜR KLEINERE TONABSTÄNDE ALS DER HALBTON in das musiktheor. Vokabular aufgenommen.

(2) Der sogenannten set theory entstammen etliche neuartige KOMPOSITA ZUR BEGRIFFLICH DIFFERENZIERTEREN BEZEICHNUNG bestimmter kompositorischer Phänomene.

I. Gegenüber dem griech. Äquivalent διάστημα (→ *Diastema* I. (2)) zeigt sich in dem frühestens etwa seit 50 vor Chr. nachweisbaren lat. Begriff intervallum eine signifikante UMDEUTUNG VON AUSEINANDERSTEHENDEM ZU ZWISCHENRAUM. Gleichwohl impliziert intervallum freilich auch den Aspekt eines Abstands; so meint Cicero im Kontext der Sphärenharmonie – und ausgehend von den Abständen der Planeten voneinander – mit intervalla die unterschiedlichen Abstände zwischen den einzelnen, aus der Bewegung jener Planeten resultierenden Töne:

De re publica (zw. 54 u. 51 vor Chr.) VI *Somnium Scipionis*: ‚hic est' inquit ‚ille qui intervallis coniunctus inparibus, sed tamen pro rata parte ratione distinctis, inpulsu et motu ipsorum orbium efficitur, et acuta cum gravibus temperans varios aequabiliter concentus efficit... illi autem octo cursus, in quibus eadem vis est duorum, septem efficiunt distinctos intervallis sonos, qui numerus rerum omnium fere nodus est...' (ed. Ziegler, Bln 1974, 192, 27–194, 5); vgl. die von Favonius Eulogius dem Zitat hinzugefügte Erläuterung: „Quae sunt interualla? quae, ut dixi, Graeci διαστήματα nominauerunt, non locorum, sed numerorum spatia..." (*Disputatio de Somnio Scipionis*, zw. um 390 u. 410; ed. Scarpa, Padua 1974, 38: 14–16).

In seinen *Tusculanarum Disputationum libri quinque* (45/44 vor Chr.) beschreibt Cicero die mus. Harmo-

nie als Zusammensetzung aus den Intervallen der Töne („ἁρμονίαν autem ex intervallis sonorum nosse possumus"; zit. → *Compositio* I. (1)).

Für Censorinus sind beide Begriffe διάστημα bzw. diastema und intervallum identisch, wie ein Vergleich seiner diastema-Definition (zit. → *Diastema* II. (1)) mit folgendem Zitat zeigt, wonach in Anlehnung an Aristoxenos nur gewisse „intervalla" konsonanzfähig seien (so wie nur bestimmte Buchstabenverbindungen sinnvolle Silben und Wörter ergeben):

De die natali liber (238) X, 5: ut litterae nostrae, si inter se passim iungantur et non congruenter, saepe nec verbis nec syllabis copulandis concordabunt, sic in musica quaedam certa sunt intervalla, quae symphonias possint efficere (ed. Sallmann, Lpz. 1983, 16, 10–12).

Währenddessen verwendet Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, vor 439) außer dem lat. Lehnwort diastema lediglich den Ausdruck spatium, nicht nur zu dessen Erklärung (→ *Diastema* I. (3)), sondern auch als Intervallbegriff selbst (etwa in der aus der griech. Antike übernommenen Auflistung der sieben Teile der Harmonik; → *Diastema* I.) sowie im speziellen Sinne von diatonischer Zwischenstufe eines größeren Tonabstands (vgl. unten, I. (2)(a)).

(1) Die Geschichte des in Rede stehenden Begriffs wird entscheidend geprägt durch A. M. T. S. Boethius' epochemachende Definition in seiner *De inst. musica* (um 500), deren ersten vier Büchern nach heutiger Kenntnis als Quelle eine (verschollene) *Εἰσαγωγὴ μουσική* von Nikomachos (2. Jh.) zugrundeliegt. Boethius bezeichnet in konziser Form mit intervallum den „Abstand eines hohen Tones von einem tiefen":

I, 8: Intervallum vero est soni acuti gravisque distantia (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 195, 6).

Ein Vergleich mit Nikomachos offenbart die Vertauschung von Definiendum und Definiens: definiert jener in dem uns überlieferten *Harmonicum enchiridion* διάστημα als das, was zwischen zwei Tönen ist (zit. → *Diastema* I. (2)) – oder wie M. Meibom diesen Passus gleichsam tautologisch übersetzt: „Intervallum est, quod inter duos sonos existit" (*Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam 1652, I, 24 a) –, also das Auseinanderstehende mit dem Sich-dazwischen-Befindlichen, so Boethius genau umgekehrt intervallum als Abstand zweier Töne, also den Zwischenraum mit dem buchstäblich Auseinanderstehenden; damit gerät das adäquate lat. Übersetzungswort distantia für griech. διάστημα zum Erklärungswort von intervallum.

Boethius' nicht näher präzisierte intervallum-Bestimmung behält im lat. Musikschrifttum für Jahrhunderte maßgebliche Gültigkeit. Wortwörtlich oder allenfalls marginal verändert kehrt sie bei Regino Prum., *Epistola de armonica inst.* (um 900; ed. Bernhard, *Clavis Gerberti* I, München 1989, 44 u. 64), Johannes Aegidius Zam., *Ars musica* (1260–80; CSM 20, 98: XIV,8), G. Anselmi, *De musica* (1434; ed. Massera, Florenz 1961, 94: 115), oder anderen Autoren wieder:

J. Tinctoris, *Terminorum musicæ diffinitorium* (um 1472/73): Intervallum est soni gravis et acuti distantia (CS IV, 184 b); diese Definition, die sich nur in der Brüsseler Hs. findet, nach der Coussemaker den Text wiedergegeben hat, fehlt in der Inkunabel (Treviso 1495);

B. Prasberg, *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio* (Basel 1501): Interuallum est soni acuti semiacuti grauisque distancia (f. A viij'); die abstruse Einfügung ebenfalls bei S. de Quercu, *Opusculum musices* (Wien 1509, f. b ii'), u. N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ²1512, f. c v);

[J. Cochlaeus], *Musica* (o. O. um 1505), Abschn. *De modis seu intervallis musice*: Est enim interuallum soni acuti grauisque distantia (f. A iij; vgl. die Ed. von Riemann, *Anon. Introd. Musicae*, MfM XXIX, 1897, 152);

C. Schneegaß, *Isagoges musicæ* (Erfurt 1591) II, 1: INTERVALLVM, Græcè διάστημα, est soni à sono distantia (f. D viij);

vgl. A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650; zit. unten, I. (1)(c)).

Etliche Texte verweisen explizit auf Boethius als Quelle, sei es nur mit dem Namen wie bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 60, 18–19), J. Ciconia, *Nova musica* (zw. 1403 u. 1410; ed. Ellsworth, Lincoln u. London 1993, 218), oder H. Glareanus, *Isagoge in musicen* (Basel 1516, f. C 3); zuweilen findet sich gar eine präzise Stellenangabe:

A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517) I, 7: Interuallum (vt Boetius: cuius ingenium in musica nemo attigit vnquam: liber 1. ca⟨p⟩. 8. scribit) Est soni acuti grauisque distantia (f. C); noch J. B. Samber 1704 (zit. im folgenden Abschn.).

Die über einen so ungewöhnlich langen Zeitraum hinweg unangezweifelte Autorität von Boethius bei der Begriffsdefinition spiegelt sich gleichermaßen in nicht-lat. Texten wieder, entweder durch die bloße Integration des originalen Wortlauts etwa im Span. bei P. Cerone (*El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613, 241) und ihm folgend im Ital. bei A. Berardi (*Miscellanea mus.*, Bologna 1689, 83) sowie Z. Tevo (*Il mus. testore*, Venedig 1706, 62), oder durch die im folgenden Abschn. dargestellte Übertragung in die jeweilige Sprache, wie in jenen lat. Bestimmungen, in denen das Definiens distantia genauer charakterisiert wird:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 15: Vocatur autem intervallum, ut ad propositum pertinet, distantia vocis a voce, sicut in numeris illud dicitur differentia in quo unus numerus ab alio distinguitur. Et ideo sicut, inter numeros aequales (ut puta inter duo et duo), differentia locum non habet, sic inter voces aequales intervallum locum non tenet, unde voces similes vel aequales dicuntur illae, quae sunt sine intervallo prolatae, ut illae, quae ad unisonum pertinent. Habet igitur intervallum locum inter voces inaequales vel dissimiles quarum una gravis est vel acuta, respectu alterius (CSM 3, IV, 33: XV,1); zum allgemeinsprachlichen Gebrauch von intervallum in der Wendung „sine intervallo" vgl. unten, I. (2)(a);

J. Vogelsang, *Musicae rudimenta* (Augsburg 1542) VI: Intervallum est distantia vocis a voce penes elevationem vel depressionem eiusdem, quod arsim et thesim appellant. Vel: Est soni acuti gravisque distantia (ed. Federhofer-Königs, KmJb XLIX, 1965, 90);
L. Euler, *Tentamen novae theoriae musicae* (St. Petersburg 1739) IV: Vocatur autem interuallum ea distantia, quae inter duos sonos, alterum grauiorem alterum acutiorem esse concipitur (72).

Dabei ist die nun vermehrt auftretende Bezeichnung vox im gleichen Sinne wie sonus zu interpretieren, wie bereits die Identifizierung mit dem lat. Lehnwort phthongus im anon. *Commentarius in Micrologum* (zw. 1070 u. 1100) dokumentiert:

...*spatium*, id est intervallum *inter vocem et vocem*, id est inter phthongum et phthongum... (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1957, 105: 63).

(a) Boethius' Definition von intervallum als „Abstand eines hohen Tones zu einem tiefen" beherrscht nicht nur (wie gesehen) die lat. Musiktheorie bis ins 18. Jh., sondern wirkt auch durch die ÜBERTRAGUNG IN NICHT-LATEINISCHE FACHTERMINOLOGIEN noch im ausgehenden 20. Jh. nach.
Entsprechende Bestimmungen begegnen wohl erstmals im Ital. – wo allerdings der Begriff intervallo selbst offensichtlich geringere Beachtung findet als anderswo –, bei Zarlino etwa und in seiner Nachfolge bei dem Spanier Cerone in eigentümlichem Konnex mit der von Aristeides Quintilianus herrührenden griech. Bestimmung und dessen begrifflicher Untergliederung (zit. → *Diastema* I. (2) bzw. (3)); verglichen mit dem Ital. bietet das franz. und engl. Schrifttum eine reichere Beleglage:

G. M. Lanfranco da Terenzo, *Scintille di Musica* (Brescia 1533) I: Ma interuallo e quella distanza: che e dal graue allo acuto: ouero che e dalluna nota allaltra mossa per righe: & spatii (20);
P. de Tyard, *Solitaire second* (Lyon 1555): Quant au mot intervalle, il n'est necessaire de declarer en combien de sortes il est pris generalement, et suffira qu'en Musique c'est la distance (quelque definition que l'on luy donne autrement) d'entre le ton aigu ou haut, et le ton grave ou bas... (ed. Yandell, Genf 1980, 84);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) II, 15: Lo Interuallo adunque, il quale si attribuisce alla natura, si chiama in due modi, come vuole Aristide Quintiliano, cioè Commune, et Prop(r)io... Si chiama Prop(r)io: perche la distanza, che è dal suono graue all'acuto, è detta Interuallo; & questo è considerato dal Musico... (82);
J. Yssandon, *Traite de la Musique Pratique* (Paris 1582): Les Grecz nomment interualle Diastima [sic], suiuant la difinition de Boece qui signifie la distance d'vn ton graue, & d'vn acut (f. 5');
A. Ornitoparchus, *His Micrologus...*, übers. von J. Dowland (London 1609) I, 7: An *Interuall...* is the distance of a base and high sound (17);
P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613) II, 30: El otro se dize *proprio*; porque la distancia que ay del son graue al agudo, es llamado *Interualo*; y este es considerado del Musico (241);
J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) I, 1: L'on nomme *Intervale* la distance qu'il y a d'un Son grave à un Son aigu... (2);
Cl. Sartori, *Enciclopedia della musica* II (Mailand 1964), Art. *Intervallo*: È la distanza che separa due suoni, simultanei o successivi, di altezza diversa (474 b);
M. Lindley, Art. *Interval*, New GroveD (London 1980): The distance between two pitches (IX, 277 a).

Im Dtsch. ist lat. distantia zunächst als Fremd- oder Lehnwort anzutreffen; an dessen Stelle erscheint das spätestens 1754 in Mizlers Teilübers. von Eulers *Tentamen novae theoriae musicae* (St. Petersburg 1739) belegte Äquivalent Abstand:

J. R. Ahle, *Kurze/ doch deutliche Anleitung zu d. lieblich- u. löblichen Singekunst*, hg. von J. G. Ahle (Mühlhausen 1690) X: [Intervallum] Es ist die *Distantia* und der Raum zwischen zweyen Noten in unterschiedlichen *Clavibus* (12);
J. B. Samber, *Manuductio ad organum* (Salzburg 1704) IV, 4: *Intervallum* ist nach Beschreibung *Boëtij Lib. I. cap. 8.* eine *Distanz* von dem Kleinern zu dem Grössern... (108);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708) II, 1: Ist also ein *Intervallum (graecè διάστημα)* nichts anders, als die *distans* welche ein tiefer Klang gegen einen höhern; und ein hoher gegen einen tiefern machet; daher es auch verteutschet wird eine Stimmweite (ed. Benary, Lpz. 1955, 85); ähnlich im WaltherL (Lpz. 1732, 329 a);
L. Mizler, *Neu eröffnete Mus. Bibl.* IV (Lpz. 1754): Es wird aber ein Intervall derjenige Abstand genennet, den man sich zwischen zwey Tonen, wovon der eine tiefer der andere höher ist, vorstellet (97); vgl. I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839, Art. *Intervall*, 382), u. H. Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre* (London u. New York 1893, 2);
H. Eimert/H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973): *Intervall* (lat., Zwischenraum) bezeichnet den Abstand zweier gleichzeitig oder nacheinander erklingender Töne (151 a).

*

Exkurs: In anderer Relation zum Terminus Intervall, nämlich nicht mehr als dessen alleiniges Definiens, steht Distanz als „aus der Psychologie des 19. Jh. stammender Begriff" (RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. *Distanz*, 234 a), wie ihn C. Stumpf definiert:

Tonpsychologie I (Lpz. 1883): Er [sc. der Begriff der Distanz] bedeutet in seiner allgemeinsten Fassung den reziproken Wert des Ähnlichkeitsgrades zweier Empfindungen oder kürzer den Grad ihrer Unähnlichkeit (122);
Über Vergleichungen von Tondistanzen (Zs. für Psychologie u. Physiologie d. Sinnesorgane I, 1890): Unter Distanz oder Abstand verstehe ich den Grad der Unähnlichkeit zweier Sinnesinhalte, sei es hinsichtlich ihrer Qualität oder Intensität oder Örtlichkeit oder Zeitlichkeit (419).

Innerhalb der Musikpsychologie des ausgehenden 19. Jh. benennt (Ton-)Distanz nur mehr den räumlichen Aspekt eines Intervalls, den (vornehmlich horizontalen, aber auch vertikalen) Abstand zweier Töne; so sondert Stumpf die beiden Begriffe Intervall und Distanz in Abgrenzung zu dem immer die gleiche Distanz anzeigenden Meter:

Tonpsychologie, loc. cit.: Hingegen bezeichnet „Intervall" im Sinne einer gewissen Distanz und „Intervall" im Sinne

einer gewissen Verwandtschaft zweier Töne zwei an und für sich heterogene, nur gleich benannte Begriffe, deren Zusammenfallen in Wirklichkeit höchst merkwürdig sein würde. Überdies kann man einen Meterstab auf einen anderen legen, aber nicht eine Quinte aus der Tiefe in die Höhe und auf die andere legen.
Factisch nun scheinen Distanz und Intervall nicht blos begrifflich sondern auch reell keineswegs zusammenzufallen. Das gleiche Intervall stellt, soweit sich bei der Schwierigkeit der Sache urteilen lässt, in verschiedenen Regionen eine verschiedene Distanz dar... (339);
vgl. *Konsonanz u. Dissonanz* (Beitr. zur Akustik u. Musikwiss. I, 1898), wo er sich gegen den ihm zufolge seit Aristoxenos zu beobachtenden Versuch verwahrt, „das musikalische Intervall als einen bestimmten Abstand zweier Töne zu definieren" (68).

In Anlehnung an G. Revesz' Unterscheidung der „beiden unabhängigen musikalischen Eigenschaften der Tonempfindungen: Tonqualität und Tonhöhe" (*Zur Grundlegung d. Tonpsychologie*, Lpz. 1913, 16) etablieren O. Abraham und E. M. von Hornbostel gemeinsam hinsichtlich des Intervalls eine Trennung zweier Momente, der Intervallqualität und Distanz:

Zur Psychologie d. Tondistanz (Zs. für Psychologie XCVIII, 1925/26): Sowohl im Nacheinander als im Zusammenklang ist in einer Hinsicht (A) die Duodecime (oktavenerweiterte Quinte) ähnlich der Quinte, zugleich unähnlich dem oktavenerweiterten Tritonus; in einer anderen Hinsicht (B) ist die Duodecime unähnlich der Quinte und ähnlich dem oktavenerweiterten Tritonus. Die Hinsicht A nennen wir Intervallqualität, die Hinsicht B Distanz... (233).

Verschiedentlich wird der begriffliche Unterschied zwischen Intervall und Distanz präzisiert:

J. Rohwer, *Aktuelle Erkenntnisse neuerer Musiktheorie*, in: *Die vielspältige Musik u. d. allgemeine Musiklehre*, Mus. Zeitfragen IX (Kassel 1960): Das Intervall ist, als tonverwandt-schaftliches, qualitatives Verhältnis, das zwei Töne miteinander bilden, etwas grundsätzlich anderes als die quasi-streckenmäßige *Distanz*, die zwischen diesen beiden Tönen liegt (104);
H.-P. Hesse, *Sonanz- und Distanz-Urteil bei mus. Intervallen*, in: *Mikrotöne* II, hg. von F. Richter Herf (Innsbruck 1988): Der Begriff „Intervall" wird in der Musiktheorie in zweifacher Bedeutung benutzt: einerseits in quantitativer, wobei er den Abstand zweier Töne bezeichnet, und andererseits in qualitativer, indem er die spezifische Beziehung zwischen verschieden hohen Tönen meint, durch die sich konsonante von dissonanten Intervallen unterscheiden. Sowohl bei simultan als auch bei sukzessiv erklingenden Tönen sind an den jeweils gebildeten Intervallen quantitative und qualitative Aspekte zu unterscheiden. Das Räumlichkeitserlebnis bei einem Intervall, das als quantitativer Aspekt insbesondere bei nacheinander erklingenden Tönen hervortritt, wird in der gehörpsychologischen Literatur durch den Terminus „Distanz" beschrieben, während man diejenige Intervallqualität, die im Hörerlebnis dann dominiert, wenn die Töne gleichzeitig erklingen, als „Sonanz" bezeichnet (141).

*

(b) Ungeachtet des kontinuierlichen Einflusses der boethianischen Definition von intervallum als Distanz begegnen im Lat. wie auch später in anderen Sprachen anstelle oder zusammen mit diesem Definiens VERWANDTE ODER ÄHNLICHE ERKLÄRUNGSWÖRTER, von denen die meisten sich auf entsprechende griech. Äquivalente zurückführen lassen, differentia etwa auf διαφορά, magnitudo auf μέγεθος, spatium auf τόπος, das Verb comprehenditur auf περιεχόμενον oder korrespondierende Wörter sowie via oder gradus auf ὁδός; zu habitudo vgl. unten, I. (1)(c). Diese Bezugnahme tritt namentlich bei Valla als einem der entscheidenden Kompilatoren griech. Quellen zutage, der wie auch andere Autoren mehrere dieser Begriffe auflistet:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) II, 11: Vocatur autem intervallum, differentia, distantia, vel spatium existens inter sonum gravem et acutum... (CSM 3, II, 35: XI,11);
G. Valla, *De expetendis et fugiendis rebus opus* (Venedig 1501) I, 6, 8: Interuallum duobus dicitur modis communiter & proprie. Communiter quidem omnis magnitudo, aliquibus definita limitibus est. Proprie uero in musica, quod sane hoc modo diffinitur. Interuallum est uocis magnitudo duobus comprehensum phthongis, ut Aristoxenus interuallum est sub duobus phthongis diffinitum non eundem tenorem habentium, aut interuallum est quod sub duobus tenore, aut acumine & grauitate distinctis comprehenditur phthongis, uel hoc modo interuallum quædam est uia a grauitate in acumen, uel e conuerso, uel interuallum est quod sub binis definitum phthongis eundem nequaquam tenorem habentibus, uel differentia tenorem est & locus excipiens phthongorum acutorum quidem tenorum interuallum graues definientium grauium uero, acutos, differentia nempe tenorum est magis atque minus intentorum, uel interuallum est binorum phthongorum certa ad se inuicem habitudo (f. 65–65'); von ihm abhängig Fr. Gafori, *De harmonia mus. instr. opus* (Mailand 1518, f. IIII), C. Dasypodius, *Λεξικον seu Dictionarium Mathematicum* (Straßburg 1573, f. 44' f.), u. P. Cerone, *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613, 241);
J. Burmeister, *Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ* [sic] (Rostock 1601): Distantia est intercapedo inter sonos duos, manifesta ex connumeratione & linearum & spaciorum in Scala certô notificata Symbolô, quod est duorum sonorum in scala distantium conspicuum idemque certum spacium, cui nomen est Intervallum. Intervallum est gradus intentionis & remissionis soni ad sonum... (f. Gg'; vgl. unten, I. (3)(d));
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prag 1701): Intervallum harmonicum est spatium seu distantia inter duos sonos acumine & gravitate differentes considerata. Aliter definitur, quòd sit mutua quædam soni gravis acutique spatiorum habitudo (64).

Außer Begriffen mit einem offenkundigen Rückbezug auf entsprechende griech. Ausdrücke existieren – wie auch vorstehende Zitate dokumentieren – weitere Erklärungswörter, die Intervall als ein Auf- und Absteigen (intenditur – remittitur) von einem Ton zum anderen benennen oder als Übergang (transitus) zwischen zwei Tönen, als deren Vereinigung (combinatio) oder konträr als Unterbrechung (intercapedo):

Johannes, *Summa musicae* (vor oder um 1300) X: Notandum igitur quod huiusmodi combinatio notarum dicitur generali nomine intervallum (ed. Page, Cambridge 1991, 163: 910 f.; vgl. GS III, 210 a);
N. Wollick, *Enchiridion musices* (Paris [1509] ²1512) VI, 2: Que [intervalla] cum sint quidam taciti transitus a sono ad sonum non sunt audibilia: sed potius intelligibilia... (f. k v);
S. Heyden, *De Arte canendi* (Nürnberg [1537] ²1540) I, 3: Interuallum est hoc ipsum, quod uox à certo sono altius intenditur, aut profundius remittitur (13).

Ähnlich wie die Begriffe im Lat. oftmals griech. Ursprungs sind, so entpuppen sich viele der neuzeitlichen, nicht-lat. Erklärungswörter für Intervall ihrerseits als Übers. lat. Äquivalente. Von differentia leiten sich folgende anderssprachigen Formen ab: ital. differenza, franz. différence, dtsch. Unterschied und engl. difference:

G. Zarlino, *Dimostrationi harmoniche* (Venedig 1571) I, 2: ...di modo che la differenza, ò distanza, che si troua tra il suono graue, & l'acuto: oltra l'acuto & il graue si chiama Interuallo (21);
A. du Cousu, *La musique universelle* (Paris 1658) I, 15: Doncques l'Interualle est la difference de deux Sons, dont l'vn est aigu, & l'autre est graue (28);
J. Quirsfeld, *Breviarium mus.* (Dresden [1675] 1717): *Intervallum* heist der Unterschied einer Note von der andern in den *Clavibus* (14);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721) XIV: An *Interval* is the Difference of Two Sounds, in respect of *acute* and *grave*; or that imaginary Space which is terminated by Two Sounds differing in *Acuteness* or *Gravity* (502);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Intervalle*: Différence d'un Son à un autre entre le grave & l'aigu... (254);
G. F. Graham, *An Essay on the Theory and Practice of Mus. Compos.* (Edinburgh 1838): A musical interval consists in the difference between two given sounds, in respect to their relative acuteness and gravity. Thus it is evident that the *unison* is not an *interval*, although it is often improperly so called (5 b);
HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Interval*: The difference in pitch between two tones (359 b);
M. Ruhnke, Art. *Intervall*, Abschn. C, MGG VI (1957): Unter einem Intervall versteht man heute den Höhenunterschied zwischen zwei entweder nacheinander oder gleichzeitig erklingenden Tönen (1334);
La musica, hg. von G. M. Gatti u. A. Basso, Teil II: *Dizionario* I (Turin 1968), Art. *Intervallo*: Differenza d'altezza tra due suoni diversi (1002 a).

Das Erklärungswort spatium kehrt wieder im Dtsch. zunächst als Fremdwort, später übersetzt mit Raum, im Engl. als space und im Franz. als espace:

anon. Trakt. über Figuralmusik (um 1560): I n t e r - û a l l û m haist das spaciûm oder ort von ainer noten zû der anndern oder von ainer stim zû der ànndern (ed. Denk, *„Musica getutscht". Dtsch. Fachprosa d. Spätmittelalters im Bereich d. Musik*, München 1981, 117);
D. Friderici, *Musica Figuralis* (Rostock 1618) V: [*Intervallum* ist] Der raum zwischen zweyen Noten/ oder der Sprung aus einem *Clave* in einen andern (f. B ij' f.); vgl. N. Gengenbach 1626 (zit. unten, I. (3)(c)), J. Mattheson 1735 (zit. unten, I. (3)(f)) sowie G. A. Sorge 1745 u. J. A. Scheibe 1773 (zit. unten, I. (3)(e));
Malcolm, *op. cit.* (siehe oben);
d'OrtigueD (Paris 1854), Art. *Intervalle*: Ainsi, un *intervalle* est l'espace qui est compris entre deux sons, l'un aigu et l'autre grave, ou, pour mieux dire, graves et aigus l'un par rapport à l'autre (713).

Ferner läßt sich im frühen Stadium einer genuin deutschsprachigen Musiklehre die Bezeichnung Fall nachweisen, womit anscheinend die Deutung von griech. φθόγγος bzw. lat. sonus als Fallen auf eine Tonhöhe (→ *Phthongos* IV. (2)) auf die Beziehung zweier divergierender Töne übertragen ist:

J. Turmair, *Musicae rudimenta* (Augsburg 1516) VI: Interuallum/ fall von ainer stym zu der andern (f. B');
M. Agricola, *Musica Choralis Deudsch* (Wittenberg 1533) VIII: Die felle odder spacia von einer noten zur andern/ heissen auff latinisch Interualla odder Modi/ Vnd geschehen stetts zwischen einem hohen vnd niddrigem laut... (f. C iij).

(c) Abweichend von oder auch ergänzend zur Definition von Intervall als Abstand bzw. Zwischenraum zwischen zwei Tönen wird dieser Begriff wiederholt als RELATION DER ZWEI TÖNE SELBST ZUEINANDER interpretiert; damit läßt sich nicht zuletzt der Unisonus (→ *Isotonos* III.), bei dem zwischen den beiden Tönen kein Abstand besteht, weswegen er oftmals aus dem Intervallbegriff eliminiert wird, nun diesem umstandslos subsumieren (vgl. unten, I. (3)(b)).
Früheste Belege für ein solches Begriffsverständnis, das im Griech. erst spät und äußerst selten begegnet (→ *Diastema* I. (1); dort zit. auch jene unten erwähnte Logos-Definition von Eukleides), datieren aus der zweiten Hälfte des 15. Jh.; davor läßt sich der proportio-Begriff nicht in direkter Verbindung mit dem des Intervalls nachweisen, geschweige denn als dessen Synonym: so tradiert auch Ugolinus Urb. lediglich die Logos-Definition von Eukleides in Boethius' Übers. (*Inst. arithmetica* [um 500] II, 40; ed. Friedlein, Lpz. 1867, 137, 13–15) in unwesentlich modifizierter Form (*Declaratio musicae disciplinae* [um 1430] IV, 4: „Proportio communiter dicta est duorum comparatorum in aliquo univoco ad invicem habitudo"; CSM 7, III, 5: IV,3).
Erst Conrad von Zabern, der mit proportio im mus. Kontext die Vergleichung oder das Verhältnis gleicher oder unähnlicher Töne bezeichnet, erwähnt, daß solche proportiones vielfach mit dem (im folgenden Abschn. behandelten) Synonym modus belegt würden:

Novellus musicae artis tract. (zw. 1460 u. 1470): Proportio musicalis secundum aliquos est vocum similium vel dissimilium ad invicem collatio sive habitudo...
Proportio enim proprie ascensus est vel descensus ab una voce ad aliam vel distantia unius earum ab altera. Et scias, quod proportiones a multis vocantur modi musici, quibus omnis cantus contexitur... (ed. Gümpel, *Die Musiktrakt. Conrads von Zabern*, Wiesbaden 1956, 56: MM,3–6);
vgl. H. Saess, *Musica plana atque mensurabilis* (um 1524/25) VI: ...proportiones, quas musici et modos et intervalla dicunt (ed. Federhofer-Königs, KmJb XLVIII, 1964, 78).

Ende des 15. Jh. kommt es schließlich zu einer Verquickung der Begriffe intervallum und habitudo. Adam Fuld. expliziert 1490, daß „intervallum ebenso das Verhältnis von Tönen untereinander" heiße (zit. unten, I. (1)(d)), und J. Lefèvre d'Etaples (Faber Stapulensis) definiert Intervall als Verhältnis der Saitenlängen eines tiefen und eines hohen Tones:

Elementa Musicalia (Paris 1496) I: Interuallum est soni grauis/ acutique spaciorum habitudo.
Spacium vocamus neruum/ chordam/ expiratum aerem/ et quidquid simile est: a quo sonum elicimus (f. f 2);
vgl. A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) III, *Praefatio*: INTERVALLVM *est mutua quædam soni grauis acutique spaciorum habitudo, vel soni acuti grauisque* διάστημα *siue distantia* (81); übernommen von Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prag 1701; zit. oben, I. (1)(b)).

Bedeutet für Valla – wie im vorangehenden Abschn. gesehen – die Bestimmung von intervallum mit habitudo nur eine von mehreren Möglichkeiten, so ist Fr. Salinas zufolge dieser Ausdruck anderen Erklärungswörtern (wie distantia, magnitudo) gegenüber vorzuziehen:

De Musica (Salamanca 1577) II, 4: Vnde interuallum à non parui nominis Musicis dicitur esse magnitudo duobus circumscripta sonis. Ab antiquis tamen omnibus definitur acuti soni, grauisque distantia. Nos autem optimè id definiri putamus, si, quemadmodum proportionem esse diximus numeri ad numerum habitudinem; ita sit interuallum soni ad sonum habitudo (49).

J. Lippius wiederum interpretiert den Intervallbegriff mit „Verhalt zwischen einem niedrigen und hohen Klange" (laut Matthesons Übers.):

Disputatio musica secunda (Wittenberg 1609): Differentia itaque crassitudinis seu διάστημα intervallum Musicum est soni gravis, acutique habitudo orta ex motus inæqualitate in corporibus inæqualibus, constans aliqua inæqualitatis proportione (f. B 2'); vgl. J. Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule* (Hbg ²1731, 104).

Wohl aufgrund der beschriebenen Omnipräsenz der boethianischen Definition im Sinne eines streckenmäßigen Abstandes tritt in modernen europäischen Fachterminologien eine solche von Intervall als Relation zweier Töne zueinander nur vereinzelt auf. Um so auffälliger ist die Häufigkeit derartiger Erklärungen mit Vergleichung oder Verhalt bzw. Verhältnis bei dtsch. Musiktheoretikern seit der Mitte des 18. Jh., sei es auch nur in Kombination mit jener ‚Distanz'-Bestimmung. Allerdings zeigt sich auch hier zunächst noch die explizite begriffliche Trennung zwischen Intervall und Verhalt, selbst bei Mattheson (der doch früher schon die Intervalldefinition von Lippius zugrundelegte):

Kern melodischer Wiss. (Hbg 1737) I: Ein Intervall ist eigentlich der Raum, zwischen zweyen Enden abgemessener Klänge, die einen gewissen Verhalt mit einander haben... Ein Verhalt ist diejenige Beschaffenheit, welchen die Enden selbst aufweisen. Woraus der Unterschied eines Intervalls und eines Verhalts sattsam erhellet (1); vgl. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739, 41 f.).

Erst Jahre später, nachdem Fr. W. Marpurg noch in *Des critischen Mus. an d. Spree erster Band* (Bln 1750, 13) Intervall ausdrücklich als „Raum oder Unterschied zwischen zweyen Thönen" definierte, weswegen der Unisonus auszuschließen sei, begreift er Intervall als Vergleichung, zunächst freilich gekoppelt mit dem Definiens Raum; zum Widerspruch zwischen der „eigentlichen Bedeutung" von Intervall und dessen „neuer Erklärung" merkt Marpurg an:

Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos. I (Bln 1755): Durch ein Intervall verstehen wir jede Vergleichung eines Tons mit dem andern, es mögen diese beyden Töne der Grösse nach, das ist, in Ansehung der Höhe oder Tiefe verschieden, oder einerley sein. Daß das Wort Intervall sonst auf eine andere Weise erkläret wird, und diese neue Erklärung der eigentlichen Bedeutung dieses Worts, da es den Raum oder Zwischenstand zwischen zwey Tönen anzeiget, gewissermassen widerspricht, ist mir bekannt. Allein wir haben zur Zeit kein bequemers Wort als dieses; und hingegen ist es nicht möglich, die alte Erklärung beyzubehalten, und den Einklang unter die Intervallen zu rechnen. Da derselbe aber in Praxi alle Augenblicke die Stelle der Octave vertreten muß, so sehe ich nicht ab, warum man ihm theoretisch einen Platz unter den Intervallen verweigern wolle. Hiernach aber mußte, meines Erachtens, die Erklärung eingerichtet werden (13 f.).

Das Definiens Vergleichung kehrt bei Riedt wieder, ebenso wie Verhalt, während das Erklärungswort Verhältnis möglicherweise in seiner Nachfolge bei einem Autor mit den Initialien T. S. begegnet, wohinter sich J. G. Sulzer verbergen könnte, der sich nämlich später desselben Ausdrucks bedient:

Fr. W. Riedt, *Zwo mus. Fragen...*, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Marpurg, Bd. III (Bln 1757/58), 5. Stück: Ein musikalisch Intervall ist oder heist eine jede Vergleichung zweyer gegebenen Klänge, die eine eigene Stuffe gegen einander einnehmen, und einen eigenen Verhalt mit einander haben, aus welchen man ihre Größe auf das genaueste abnehmen kann (372);
Ders., *Beytrag zum mus. Wörterbuche*, in: *Kritische Briefe über d. Tonkunst* III, hg. von Marpurg (Bln 1763) CXLIII: Intervall, hierunter versteht man nichts anders, als den Verhalt, so zween gegebene Klänge, die miteinander sind verglichen worden, gegeneinander haben. Dieser Verhalt ist sich entweder völlig gleich oder nicht (113);
T. S., *Beytrag zu einem mus. Wörterbuche*, in: *Wöchentliche Nachrichten u. Anm. d. Musik betreffend*, hg. von J. A. Hiller, Bd. III (Lpz. 1769), 41. Stück: Man verstehet unter einem musikalischen Intervall das Verhältniß, in welchen zween mit einander verglichne Töne stehen... (315);
Die Alten haben die vollkommne Prime nicht zu den Intervallen gerechnet, weil sie den Raum, der sich zwischen zween Tönen befindet, zum Merkmal des Intervalls gemacht hatten, und zwischen den beyden Tönen, welche die vollkommene Prime vorstellen, kein Raum befindlich ist. Wenn aber die Intervallen überhaupt durch die Vergleichung zweener Töne ihr Daseyn erhalten, so muß man zum Merkmal eines Intervalls etwas annehmen, was nicht bloß einigen oder den meisten, sondern was allen Intervallen, ohne Ausnahme zukömmt. Der Raum der sich zwischen zween ungleichen Tönen befindet, kann bey zween vollkommen gleichen und ähnlichen Tönen nicht statt

haben, und doch ist das Hauptmerkmal, wodurch alle Intervalle bestimmt werden können, vorhanden, ich meyne die Vergleichung zweener sich vollkommen ähnlicher Töne. Der Raum kann daher nicht das ohnfehlbare Merkmal der Intervalle seyn, sondern man muß dazu vielmehr das Verhältniß annehmen, welches die 2 verglichne Töne gegen einander haben (316); vgl. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. [1771] [2]1792, Art. *Intervall*, 694 b).

Paradigmatisch für ähnliche Definitionen seien genannt:

A. B. Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): Vergleichen wir nun zwei Töne mit einander hinsichts ihrer Höhe, so setzen wir sie dadurch in ein V e r h ä l t n i s s zu oder mit einander. Der allgemeine Name für ein solches Verhältniss ist

I n t e r v a l l (38);

A. von Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): Das Verhältniss, in welchem zwei Töne oder, was dasselbe ist, deren Schwingungszahlen zu einander stehen, heisst I n t e r v a l l (19); vgl. RiemannL 1882 (zit. unten, I. (3)(d));
H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* ([Stuttgart 1924] Kassel [19]1994): Intervall... ist das Verhältnis zweier Töne bezüglich ihrer Tonhöhe (65).

Etliche Autoren verwenden zur Begriffsbestimmung beide Erklärungswörter (Zwischen-)Raum und Verhältnis, wobei mancher in letzterem Fall einen gleichsam zeitgemäßen oder angemesseneren Wortgebrauch pointiert:

M.[arx?], Art. *Intervall*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Es ist daher ganz falsch, wenn man in der Musik unter Intervall wohl schon den einzelnen Ton für sich versteht: Intervall ist der Raum, welcher zwischen zwei oder mehreren Tönen statt findet, das Verhältniß dieser Töne zu einander in Rücksicht auf ihre Höhe und Tiefe..., es ist das eigentliche Tonverhältniß, und in engerem Sinne das Verhältniß zweier durch Höhe oder Tiefe v e r s c h i e d e n e r Töne als entgegengesetzt dem Einklange, dem Verhältnisse zweier von g l e i c h e r Höhe oder Tiefe (721 f.);
G. W. Fink, *Der neumus. Lehrjammer...* (Lpz. 1842): Allerdings bezeichnet der Ausdruck [sc. Intervall] eigentlich den grössern oder kleinern Zwischenraum zwischen zwei verschiedenen Tönen, so dass die beiden Töne nur die Grenzpunkte des Zwischenraumes sind, allein wir verstehen darunter die beiden Töne selbst, oder das Verhältniss eines zweiten Tones gegen einen andern, von welchem aus gezählt oder die Entfernung gemessen wird (40);
E. Krüger, *System d. Tonkunst* (Lpz. 1866): I n t e r v a l l nur n e g a t i v (für Entfernung) zu verstehen... entspricht nicht dem modernen Gebrauch, der es vielmehr auch p o s i t i v versteht als T o n v e r h ä l t n i ß, daher man richtig sagt: consonirendes, dissonirendes Intervall (37, Anm. 2);
RiemannL, *Sachteil* d. 12. Aufl. (Mainz 1967): Intervall... ist heute sowohl der Abstand... als auch das Verhältnis zweier nacheinander (sukzessiv) oder gleichzeitig (simultan) erklingender Töne (409 a).

(d) Ebenso charakteristisch wie die Vielfalt an Erklärungswörtern ist für die Begriffsgeschichte von Intervall, daß diesen Terminus selbst ZAHLREICHE SYNONYME unterschiedlicher Provenienz begleiten, die nämlich entweder (wie distantia, intercapedo oder spatium) auch als Erklärungswörter fungieren oder die sich nicht direkt aus dem Gegenstand herleiten lassen.

Wichtigster Repräsentant der zweiten Gruppe und das Synonym für Intervall schlechthin ist modus (→ *Modus* II. (2)). Den dort aufgeführten Zitaten läßt sich entnehmen, daß bereits Hucbald von Saint-Amand (*De harmonica inst.*, vor 900) die Bezeichnungen intervallum und modus identifiziert bei der Aufzählung der neun modi, von denen einige kleinere und einige größere „intervalla" seien, während modus als eigenständiges Synonym bei Guido Aret. (*Micrologus*, 1025/26) begegnet oder in dem geläufigen, nach heutiger Kenntnis Willehelmus Hirs. zuzuschreibenden Memoriervers *Ter terni sunt modi* (vor 1069?), jener Prosaform der ursprünglichen, von Hermann von Reichenau in leoninischen Hexametern abgefaßten Version *Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum* (vor 1054), die in anachronistischer Weise noch jahrhundertelang tradiert wird (so von J. M. Corvinus, *Heptachordum danicum*, Kopenhagen 1646, 29).

Beide Begriffe stehen seit dem ausgehenden 15. Jh. in uneinheitlicher Korrelation zueinander. Einerseits ist intervallum Erklärungswort von modus:

Trakt. über den Cantus planus (15./16. Jh.) II: Modus est intervallum seu distantia unius vocis ab alia penes ascensum vel descensum... (zit. nach: RISM B/III/3, München 1986, 139);
O. Nachtgall [=Luscinius], *Musicae inst.* (Straßburg 1515): Modus est uocum inter se ab utroque earum termino sumptum interuallum siue distantia (f. b i').

Andererseits – und weitaus häufiger – werden beide Ausdrücke als völlig austauschbar angesehen:

N. Wollick, *Musica gregoriana*, in: ders., *Opus aureum* (Köln [1501] 1505) II, 6 *De interuallis siue modis* (f. D i; vgl. die Ed. von Niemöller, Köln 1955, 44); vgl. G. Rhaw, *Enchiridion utriusque musicae practicæ* (Wittenberg [1517] 1538, f. D iiij), u. M. Agricola, *Rudimenta musices* (Wittenberg 1539, f. C iij' [recte D iij']);
B. Bogentantz, *Collectanea utriusque cantus* (Köln 1515) [I], 3: Modus autem musicus seu interuallum est respectus vnius note vel vocis ad aliam ex distantia secundum arsim et thesim consideratus (f. A iij); vgl. bereits [J. Cochlaeus], *Musica* (um 1505; zit. oben, I. (1)), sowie A. Ornitoparchus, *Musice active micrologus* (Lpz. 1517, cap. 7 *De modis seu interuallis*, f. C), u. L. Lossius, *Erotemata musicae practicae* (Nürnberg 1563, cap. 6, f. C 6').

Darüber hinaus differenzieren diverse Autoren zwischen den zwei Begriffen insofern, als sie intervallum eine eher allgemeine, modus dagegen eine speziell mus. Bedeutung zuzuerkennen scheinen:

Hugo Spechtshart von Reutlingen, *Flores musicae* (Straßburg 1488) cap. III, anon. Prosakommentar zu Vers 296: Hic notare debes quod quando vna vox distat ab alia grauitate vel acumine siue intensione aut remissione talis distantia interuallum vocatur. Huiusmodi autem interualla

a musicis modi vocantur (f. E'; vgl die Ed. von Beck, Stuttgart 1868, 83); der ganze Passus wortwörtlich bei B. Prasberg (*Clarissima plane atque choralis musice interpretatio*, Basel 1501, f. A viij'), teilweise bei Schanppecher 1505 (zit. weiter unten);

Adam Fuld., *De musica* (1490) II, 7: Modus est modulata intensio vel remissio vocum aut notarum; vel sic: modus est soni acuti gravisque distantia vel intervallum. Intervallum vero notarum gravitate vel acumine, intensione, vel remissione factum, a musicis modus dicitur, item habitudo vocum inter se; ex quo notarum casus accipiemus (GS III, 349 a).

Das Synonym modus verschwindet Mitte des 16. Jh. nach Hinweisen auf dessen uneigentliche Anwendung im Fall von Intervall (anstatt wie nun üblich im Fall von Tonart); gleichwohl verzeichnet noch Janowka jene ‚alte' Identität beider Begriffe:

J. Vogelsang, *Musicae rudimenta* (Augsburg 1542) VI: Notandum, quod notarum intervalla a quibusdam nominantur modi, sed improprie, cum modi sint, quos tonos vocamus... (ed. Federhofer-Königs, KmJb XLIX, 1965, 92); vgl. H. Glareanus, *Δοδεκαχορδον* (Basel 1547, 22);

Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ* (Prag 1701): Modus quandoque apud Authores pro Intervallo sumitur, & sic sumptus nihil aliud est, quàm soni ad sonum certô intervallô, seu distantiâ migratio (77).

Einen weiteren zentralen Ausdruck stellt spatium dar, bereits von Martianus Capella (vgl. oben, I.) sowie von Guido Aret. als selbständiger Intervallbegriff behandelt (*Mircologus*, 1025/26; CSM 4, 103: IV,2–5). Die Austauschbarkeit von intervallum und spatium tritt noch bei Fr. Gafori zu Tage:

Practica musice (Mailand 1496) I, 2: Interuallum autem seu spacium hoc modo potest intelligi distantiam esse acuti atque grauis soni (f. a iij').

Dabei mag eine mechanische Übernahme aus früherem Kontext nicht auszuschließen sein, in dem eine solche Gleichsetzung ihre Berechtigung hat, nämlich wenn beide Ausdrücke im notationsmäßigen Sinne den Zwischenraum zwischen zwei Notenlinien benennen (I, 1: „Interuallum enim seu spacium intelligo vacuum marginem duabus lineis acumine et grauitate contiguis interiectum", f. a ij); für spatium ist dies eine zumindest seit dem ausgehenden 10. Jh. geläufige Verwendung, wie der Bericht eines Chronisten bezeugt: „novus modus canendi in monasterio nostro per flexuras & notas, per regulas & spacia distinctas" (ausführlich zit. von M. Gerbert, *De cantu et musica sacra*, St. Blasien 1774, II, 61).

Vereinzelt wird intervallum mit coniunctio und dem vor allem in der Discantus- und Kontrapunkt-Lehre geläufigen Intervallbegriff species gleichgesetzt oder mit intercapedo:

Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 15: Ulterius, notandum est quod istas diversas combinationes vocum alicuius consonantiae, quas intervalla vocavimus, possumus vocare vocum coniunctiones. Unde... tot sunt vocum coniunctiones, quot intervalla (CSM 3, IV, 37: XV,13);

M. Schanppecher, *Musica figurativa*, in: Wollick, *Opus aureum*, loc. cit. IV, 1: Est enim interuallum soni acuti grauisuqe distantia. huiusmodi autem interualla a musicis vel modi vel species nuncupantur (f. H ij);

[J. Cochlaeus], *Musica* (o. O. um 1505): quibus quantisve intercapedinibus seu interuallis cantilena texatur (f. A iij'; vgl. die Ed. von Riemann, *Anon. Introd. Musicae*, MfM XXIX, 1897, 152); vgl. J. Vogelsang, *Musicae rudimenta* (Augsburg 1542; ed. Federhofer-Königs, KmJb XLIX, 1965, 93).

Ferner ist der Distanzbegriff hervorzuheben, der in die dtsch. Musiktheorie zunächst als (Stimmen- bzw. Ton-)Weite eingeht, im 19. Jh. überdies als (Ton-)Entfernung (vgl. unten, I. (3)(c)):

[H. Glareanus], *Auß Glareani Musick ein vßzug* (Basel [1557] 1559) VIII *Von aller stimmen weite...*: Vnnd wiewol Vnisonus nitt ist ein weite in die höhe vnnd tieffe/ so ist er doch aller weitten ein anfang... (xxvij);

J. G. Ahle, *Unstruhtinne / oder Mus. Gartenlust* (Mühlhausen 1687): Dän obwohl der Ein- oder vielmehr Gleichlaut keine Stimweite ist; so ist er doch aller Stimweiten wurzel/ grund und anfang... Was ist dän eine Stimweite? war Deutscholds frage; die Helian folgender gestalt beantwortete: Ein Raum zwischen zwo ungleichen Stimen; oder/ eine Entlegenheit eines höhern und tiefern Klanges (18); zum Ausdruck „Stimweite" bemerkt Ahle: „Also habe ich *Intervallum Musicum*, das ich noch nirgend verdeutschet gefunden/ geben wollen" (17 f., Anm. p);

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708; zit. oben, I. (1)(a));

J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Solchemnach ist offt angeführter Zwischen-Raum, sonst Intervall genannt, auf Griechisch Diastema, eine Stimmweite, genannt worden, weil dadurch angedeutet wird, wie weit der eine Klang-Stuffe von dem andern entlegen ist (48);

G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] ²1824): Das Verhältnis z w e i e r K l ä n g e v o n g l e i c h e r T o n h ö h e nennt man E i n k l a n g, *unisonus*.

Das Verhältnis aber von zwei n i c h t v ö l l i g g l e i c h hohen Tönen, die Entfernung von einem höheren zu einem tieferen, der Unterschied der Höhe eines Tons gegen die Tonhöhe eines andern, heisst I n t e r v a l l, d. h. Zwischenraum, T o n u n t e r s c h i e d, T o n e n t f e r n u n g (I, 55);

AnderschW (Bln 1829), Art. *Intervall*: *Intervallum*. l[at]. *Intervalle* f[ranz]. *Zwischenraum*. Besser *Tonentfernung, Tonweite* (244).

Neben Zwischenstand oder -raum als autochthonen Äquivalenten im Dtsch. für das Fremdwort intervall(um) seien an neuzeitlichen Synonymen für Intervall erwähnt: dtsch. Zweiklang (als Pendant zu Einklang) sowie (Ton-)Verbindung bzw. ital. combinazione:

L. Mizler, *Anfangs-Gründe d. General-Basses* (Lpz. 1739): Ein Intervallum, oder Zwischenstand, entstehet, wenn sich ein Ton aus seiner Stelle beweget, und also einen gewissen Raum beschreibet, und heiset ein ieder Raum zwischen zwey Tonen ein Intervallum (23);

Fr. W. Marpurg, *Anleitung zur Musik überhaupt, u. zur Singkunst besonders* (Bln 1763): Zween Töne von gleicher

Grösse... werden ein Einklang; und wenn sie von ungleicher Grösse sind... ein Zweyklang, insgemein Intervall genennet. Ein Intervall oder Zweyklang ist also der Raum oder Unterschied von einem Tone zum andern (101);
A. Eximeno, *Dell' origine e delle regole della musica...* (Rom 1774): Paragonando nella Scala pratica una corda con altra si deducono diverse combinazioni di due corde, che si chiamano volgarmente *intervalli* (31);
G. J. Vogler, *Hdb. zur Harmonielehre u. für d. Gb.* (Prag 1802): T o n v e r b i n d u n g e n nenne ich die 18 verschiedenen Betrachtungsarten, die mit zwei Tönen zwischen den Gränzen eines ersten Tones und einer Oktave... angestellt werden können, und bis hieher Zwischenräume *Intervalla* hießen. Da ich gefunden habe, daß viele Theoretiker weit mehrere Intervalle angeben, als zur Harmonie brauchbar sind, z. B. *his* zu *c*, so drückt das Wort Tonverbindung (ein Ebenmaaß, das zwei Töne verbindet) die Sache weit bestimmter aus... (9); der Ausdruck Tonverbindung begegnet bei ihm spätestens in den *Betrachtungen d. Mannheimer Tonschule* I (Mannheim 1778, 221);
J. H. Knecht, *Allgemeiner mus. Katechismus* ([Biberach 1803] Freiburg i. Br. ⁴1816): Ein Intervall wird heut zu Tage füglich auch eine T o n v e r b i n d u n g genannt... (81).

(2) Abgesehen von der oben dargestellten primären Bedeutungsebene lassen sich in der lat. Musiktheorie der Spätantike und des Mittelalters andere SPEZIFISCHE VERWENDUNGSWEISEN von intervallum nachweisen.

(a) Das Moment des Zusammengesetzten von Intervall hervorkehrend, wird jener lat. Ausdruck namentlich auf die DIATONISCHEN ZWISCHENSTUFEN gemünzt, in die größere Tonabstände untergliedert werden können. Diese bereits für griech. διάστημα (→ *Diastema* I. (2)) belegte Verwendung wird über Martianus Capella ins Lat. vermittelt, der freilich hier von spatium handelt (*De nuptiis Philologiae et Mercurii* [vor 439] IX: 933 f.; ed. Willis, 358 f.). Der Begriff intervallum selbst begegnet auch in dieser Bedeutung erstmals bei Boethius:

A. M. T. S. Boethius, *Inst. musica* (um 500) I, 17: Diatessaron quae est consonantia vocum quidem est quattuor, intervallorum trium; constat autem ex duobus tonis et non integro semitonio (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 203, 18–20); I, 18: Rursus diapente consonantia vocum quidem est quinque, intervallorum quattuor, trium tonorum et minore semitonio (204, 11–13);
vgl. Pseudo-Odo, *Dialogus de musica* (um 1000; GS I, 254 a f.), u. Johannes Aegidius Zam., der sich freilich bei der Oktave an der von Aristeides Quintilianus stammenden Zählweise orientiert, derzufolge den sieben intervalla sechs Ganztonschritte entsprechen: „Diapason uero est maxima consonantia uocum octo, et interuallorum, id est distantiarum, septem, constans sex tonis, uel diatessaron et diapente" (*Ars musica*, zw. 1260 u. 1280; CSM 20, 100: XIV,15).

Abgesehen von der primären, auf den Abstand der beiden Grenztöne bezogenen Verwendung von intervallum fügt Jacobus Leod. jener in Rede stehenden und als zweite Bedeutung genannten Möglichkeit eine weitere hinzu, indem er auch alle möglichen Abstände der Töne, die zwischen den beiden Ecktönen liegen, mit intervalla bezeichnet, etwa bei Semiditonus und Ditonus insgesamt drei (im Fall von c–e: c–d, c–e und d–e):

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) IV, 15: Potest autem intervallum vocum sumi tripliciter: uno modo, pro distantia vel differentia vocum extremarum alicuius consonantiae; secundo modo, pro distantia vocum immediate se habentium inclusarum in aliqua consonantia; tertio modo, pro distantia non modo vocum immediatarum alicuius consonantiae, sed quarumcumque inter se comparatarum.
Quantum ad primum modum, unius consonantiae unum est tamen intervallum, et, sicut quaelibet consonantia ab aliqua quacumque distincta est, sic intervallum vocum suarum distinctum est ab intervallo vocum cuiuscumque alterius consonantiae...
Si vero sumatur intervallum secundo modo, fit in consonantia duas tantum voces includente, in qua scilicet inter extremas voces nulla mediat vox, secundum usum, unum tantum intervallum est, ut in semitoniis et tonis. In illa vero in qua tres sunt voces, duae extremae et una intermedia, duo sunt intervalla, vel, secundum aliquos, duo spatia, ut in semiditono et ditono...
Si vero sumatur intervallum tertio modo, scilicet pro distantia et comparatione vocum quarumcumque consonantiae alicuius, inter se sive immediate distent, sive mediate secundum plus et minus, sic, consonantiae, plures habentis voces duabus, plura competunt intervalla, quam secundum duos priores modos. Tunc enim numerus intervallorum vel numerum excedit vocum, et tanto amplius quanto in consonantia plures voces sunt, vel aequatur illi (aequatur enim in consonantia trium vocum, ut in ditono et semiditono; ubi autem quattuor vel plures sunt voces, plura sunt intervalla quam fuerint voces). Dico ergo, quantum ad hoc, quod, cum in semiditono tres sint voces, erunt ibi tria intervalla, quia prima vox comparari potest ad mediam et ad tertiam, et sic sunt duo intervalla, aut media ad tertiam, sic sunt tria (CSM 3, IV, 33 f.: XV,2–5).

Für Quarte und Tritonus ergeben sich demzufolge insgesamt sechs und für Quinte insgesamt zehn intervalla. (Bemerkenswert ist die frappante Affinität mit dem erst im 20. Jh. aktuellen sogenannten Intervallinhalt eines eine Tonmenge bezeichnenden set; vgl. unten, II. (2).)
B. Ramis de Pareja scheint intervallum gar auf diese Bedeutung einzuschränken, wohingegen er das Intervall als Tonabstand mit species belegt:

Musica pract. (Bologna 1482) I, 2, 8: Animadverte, lector, quod unaquaeque species tot modis fiet, quot intervalla continet. Hoc ideo, quia semitonium, quod intervallum habet inaequale, per alia intervalla rotatur. Unde quandoque in primo, quandoque in secundo, aliquando vero in tertio collocatur intervallo. Species vero, quae semitonium non tenet, unico modo fiet, etiamsi plura teneat intervalla, ut ditonus et tritonus unico semper fiunt modo (ed. Wolf, Lpz. 1901, 48).

Im Kontext dieser Bedeutung, für die sich ein später Reflex bei J. G. Walther findet (*Praecepta d. Mus.*

Compos., hs. 1708; ed. Benary, Lpz. 1955, 89 ff.), ist auf einen ganz unterminologischen Wortgebrauch von intervallum hinzuweisen, indem der Ausdruck – beispielsweise in der Formulierung „sine (aliquo) intervallo" – zur Charakterisierung von Tonabständen wie Unisonus oder Sekunde herangezogen wird, die eben keine solche Zwischenstufen aufweisen:

Johannes de Garlandia, *De plana musica* (um 1250): [Tonus] Secundum Boetium diffinitur sic: tonus est coherentia duarum vocum plenam et integram elevationem reddens sine aliquo intervallo (CS I, 163 a f.); vgl. den Kontrapunkt-Trakt. mit dem Incipit „Volentibus introduci in arte contrapunctus" (Mitte [?] 14. Jh.; CS III, 24 a f.); vgl. Engelbertus Adm., *De musica* (zw. 1276 u. 1320; zit. → *Isotonos* III. (1)(a)), u. Jacobus Leod., *Speculum musicae* (zw. 1321 u. 1324/25; zit. oben, I. (1)).

(b) Gelegentlich werden bei der Erörterung möglicher Melodie-Tonschritte GEWISSE UNGEWÖHNLICHERE TONABSTÄNDE, die – wie vor allem kleine und große Sexte – seltener zur Verfertigung einer cantilena bzw. melodia herangezogen werden, als intervalla klassifiziert:

Anon., *Commentarius in Micrologum* (zw. 1070 u. 1100): Contra hoc autem facimus, cum ad nonam chordam progredientes eam per geminam diapente ad finalem reducimus vel, quod etiam enormius est, cum ad decimam intendentes ad distinctionem per diapente super finalem finitam non per aliquam unam consonantiam, sed per intervallum, ubi est vel tonus vel semitonium cum diapente recurrimus (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aretini*, Amsterdam 1957, 137: [4]60 f.);
Johannes Affl./Cotto, *De musica cum tonario* (um 1100) VIII: Duo autem qui restant modi, scilicet semitonium cum diapente et tonus cum diapente, intervalla vocantur (CSM 1, 69: VIII,15); vgl. Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1271/74 u. 1289; ed. Cserba, Regensburg 1935, 60, 12–18), Pseudo-Thomas Aquinas, Trakt. mit dem Incipit „Tractaturi de musica videndum est quid sit musica" (13. Jh.; ed. Martino, *S. Tommaso d'Aquino. Ars musice*, Neapel 1933, 28), u. Gobelinus Person, *Tract. musicae scientiae* (1417; ed. Müller, KmJb XX, 1907, 184 b).

(3) Signifikant für den Intervallbegriff sind VERSCHIEDENE KONNOTATIONEN, mittels deren man ihn inhaltlich zu präzisieren sucht.

(a) Wiederholt wird Intervall auf eine SUKZESSIVE AUFEINANDERFOLGE ZWEIER TÖNE limitiert. Auffälliges Indiz dafür ist etwa das Fehlen dieser Bezeichnung in Kontrapunkt-Schriften, in denen hauptsächlich simultane Tonverbindungen zur Diskussion stehen und stattdessen beispielsweise entweder gleichsam neutral von modus und species oder qualitativ wertend von consonantia bzw. dissonantia gehandelt wird. Hucbald von Saint-Amand scheint zwischen consonantia und intervallum zu differenzieren, indem er zwar den ersten Begriff im Sinne eines Zusammenklangs bestimmt („wenn zwei Töne gleichzeitig in eine modulatio zusammentreffen" etwa bei Männer- und Knabenstimmen oder in der Organumpraxis); für intervallum fehlt allerdings eine entsprechende Definition:

De harmonica inst. (vor 900): Aliud est enim consonantia, aliud intervallum. Consonantia siquidem est duorum sonorum rata et concordabilis permixtio, quae non aliter constabit nisi duobus altrinsecus editis sonis, (qui) in unam simul modulationem conveniant, ut fit, cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerint; vel etiam in eo, quod consuete organizationem vocant (ed. Traub, in: Beitr. zur Gregorianik VII, 1989, 32; vgl. GS I, 107 a).

Eine solche Einschränkung expliziert weder der von Hermann von Reichenau stammende und in besagtem Kontext maßgebliche Memoriervers *Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum* (vor 1054) noch die spätere Version *Ter terni sunt modi* des Willehelmus Hirs. (vor 1069?), wo es in der betreffenden Fortsetzung zumindest heißt, daß aus den neun modi jede cantilena zusammengesetzt sei („quibus omnis cantilena contexitur", GS II, 150).
Angesichts dieser wenigen und zudem dunklen Belege sticht eine derart eindeutige Limitierung von intervallum auf eine Verbindung sukzessiver Töne (und gleichzeitig von consonantia auf eine solche simultaner Töne) wie bei Pseudo-Thomas Aquinas um so mehr hervor:

Trakt. mit dem Incipit „Tractaturi de musica videndum est quid sit musica" (13. Jh.): Notandum quod consonancie iste sex tunc dicuntur consonancie quando superior vox ab uno et inferior ab alio tanguntur set quando unus dyapente dyatessaron vel dyapason et sic de aliis cantaverit intervallia vocantur (ed. Martino, *S. Tommaso d'Aquino. Ars musice*, Neapel 1933, 25).

Auch in der Neuzeit läßt sich eine explizite Beschränkung des Intervall-Begriffs auf eine Abfolge nacheinander erscheinender Töne nur sporadisch nachweisen. So sondert D. Delair ausdrücklich franz. accord als Bezeichnung für einen Zusammenklang (→ *Accord* II. (1) u. (2)(a)) von intervalle als solcher für eine sukzessive, ‚melodische' Tonverbindung:

Traité d'Acompagnement pour le Theorbe, et le Clavessin (Paris 1690): Ie me serviray du mot d'acord pour exprimer touts les jntervales diferents, qui s'expriment ensemble soit qu'ils produisent accord ou discord (13);
l'Intervale difere de laccord, en ce que le premier ne sert que pour la melodie, qui consiste dans le chant d'vne seule partie, lequel chant n'est composé que d'jntervales consecutifs, au lieu que l'accord ne se trouue que dans l'harmonie qui resulte de la conuenance de plusieurs parties assemblez (15).

Von moderneren Autoren, für die Intervall eine sukzessive Aufeinanderfolge von Tönen impliziert, seien hervorgehoben:

G. Revesz, *Zur Grundlegung d. Tonpsychologie* (Lpz. 1913): Unter I n t e r v a l l e n verstehe ich musikalische Tongebilde, die aus zwei, sukzessiv aufgefaßten Tönen gebildet

sind, dagegen bezeichne ich aus zwei oder mehreren simultan gegebenen Tönen hervorgehende Tongebilde einfach als Zusammenklänge (Zwei- oder Mehrklänge)... (101);
J. Achtélik, *Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien* (Lpz. 1922): Der Abstand zweier Töne voneinander heißt Intervall; der Zusammenklang zweier Töne heißt Zweiklang... (184).

Verbreiteter ist demgegenüber die Anschauung, daß Intervall sowohl sukzessive als auch simultane Tonverbindungen meint und daß dabei allenfalls begrifflich zwischen melodisch und harmonisch zu sondern ist:

Ch. Masson, *Nouveau traité des règles de la compos. de la musique* (Paris [1697] ³1705): L'Intervalle est la distance qui se trouve entre deux ou trois voix qui chantent ensemble...
L'Intervalle se prend aussi pour la distance qui se rencontre lors qu'une voix aprés avoir chanté *ut*, passe au *mi*, ou bien au *fa*, &c. (3);
J.-Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie* (Paris 1722) II, 19: ...de sorte qu'il fallu connoître les Intervales harmoniques avant les melodieux... (139);
Fr. Zd. Skuherský, *Die Harmonielehre auf wiss. Grundlage* (Prag 1885): Das Verhältnis *zweier* nach einander oder gleichzeitig erklingender Töne nennt man ein *Intervall*. Im ersten Falle ist das Intervall ein *melodisches*, im zweiten ein *harmonisches* (13).

Den heutigen Sprachgebrauch kennzeichnen folgende Lexikoneinträge, wenngleich im ersten Fall die syntaktische Fügung „nicht bloß..., sondern auch" befremdet, da sie eine in der Literatur keineswegs zu verifizierende Gewichtung der zwei Anwendungsweisen suggeriert:

J. Rohwer, Art. *Harmonielehre*, MGG V (1956): *Intervall*: Dem neueren Sprachgebrauch folgend wird darunter nicht bloß das gleichzeitige Erklingen zweier durch die Tonhöhe oder mindestens durch zwei verschiedene Erzeuger unterschiedlicher Töne verstanden (Simultanintervall), sondern auch der Abstand zweier aufeinander folgender Töne (Sukzessivintervall) (1618);
S. Gut, Art. *Intervalle*, HoneggerD, *Science de la musique* (Paris 1976): ...distance qui sépare deux sons émis soit simultanément (intervalle harmonique), soit l'un après l'autre (intervalle mélodique) (501 a);
M. Lindley, Art. *Interval*, New GroveD (London 1980): The term ‚harmonic interval' (as opposed to ‚melodic interval') indicates that they are thought of as being heard simultaneously (IX, 277 a).

(b) Die Bedeutung von Intervall ist namentlich durch die Frage einer Subsumtion des Unisonus geprägt (→ *Isotonos* III., besonders III. (1)(a)).
Einerseits wird gleichermaßen unausgesprochen wie dezidiert dieser Begriff so interpretiert, daß der Unisonus mit gemeint ist (etwa in dem im vorangehenden Abschn. erwähnten Memoriervers des Hermann von Reichenau); gelegentlich wird dabei zwischen einer eigentlichen sowie einer (auf den Unisonus gemünzten) uneigentlichen Bedeutung von Intervall differenziert:

H. Glareanus, *Δοδεκαχορδον* (Basel 1547) I, 8: Quindecim igitur sunt interualla, quemadmodum nostra ætate docent musici. Vnisonus: Tonus: Semitonium minus: Ditonus: Semiditonus: Tritonus: Diatessaron: Diapente: Semidiapente: Tonus cum diapente: Semitonium cum diapente: Ditonus cum diapente: Semiditonus cum diapente: Diapason: Semidiapason. Hi unisonum ita interuallum uocant, ut Arithmetici monáda, numerum (18);
Fr. W. Marpurg, *Anfangsgründe d. theor. Musik* (Lpz. 1757) IV: Eigentliche Intervalle, die man schlechtweg Intervalle nennen kann, sind alle der Höhe oder der Tiefe nach wirklich von einander unterschiedne Tongrößen, als die Secunde, Terz, Quarte, und so weiter.
Uneigentliche Intervalle, sind diejenigen, die nicht der Höhe oder Tiefe nach unterschieden sind, doch aber gleichwohl die Stelle eines eigentlichen Intervalls in der Praxi vertreten müssen. Solche uneigentliche Intervalle sind alle vollkommne Einklänge (32); vgl. *Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* I (Bln 1755; zit. oben, I. (1)(c));
KochL (Ffm. 1802), Art. *Einklang*: Aber er ist im eigentlichen Verstande des Wortes kein Intervall, weil er aus zwey Tönen von einerley Größe bestehet. Wenn man den Einklang im uneigentlichen Verstande... unter die Intervallen rechnet, nennet man ihn gemeiniglich lieber die reine Prime (522);
J. A. André, *Lehrbuch d. Tonsetzkunst* I (Offenbach 1832): Dieser *Einklang* nun, obgleich bei ihm keine Verschiedenheit einer Tonhöhe Statt finden kann, wird dennoch zu den Intervallen gezählt, und *als ein Intervall auf derselben Tonstufe* die *Prime*, und als *Wiederholung derselben Tonhöhe dieser 1. Tonstufe*, die *reine Prime* genannt (6);
A. B. Marx, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1839): Intervall heisst verdeutscht: Zwischenraum, passt also eigentlich nur für Töne verschiedner Höhe, nicht aber für die Prime, in der ein Ton mit sich selbst verglichen wird. Da wir aber auch dieses Verhältniss brauchen, so wenden wir jenen Namen uneigentlich auf dasselbe an (38, Anm. **).

Andererseits ist – pointiert man bei Intervall eine Distanz zwischen höherem und tieferem Ton – der Unisonus als eine Verbindung zweier Töne auf derselben Tonstufe konsequenterweise auszuschließen, was entweder kommentarlos geschieht oder explizit begründet wird; dem Unisonus kommt in diesen Fällen allerdings häufig das Epitheton eines Ursprungs, Anfangs und Fundaments zu (analog zur Zahl 1, die auch nicht als Zahl selbst, sondern als Ursprung aller Zahlen gilt):

Johannes, *Summa musicae* (vor oder um 1300) X: Intervallorum novem sunt species, scilicet unisonus, semitonium, tonus, semiditonus, ditonus, diatessaron, diapente, semitonium cum diapente, tonus cum diapente. Ad hec ultimo coniungitur diapason. Unisonus autem est quasi principium et fundamentum intervallorum, nec est unum novem intervallorum quia non cantatur ex ascensu vel descensu notarum... (ed. Page, Cambridge 1991, 163 f.: 912–918; vgl. GS III, 210 a);
G. Zarlino, *Le istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) III, 3: Seguendo adunque il costume delli Prattici diremo, che gli Elementi semplici, ouero (come dicono) le Specie semplici del Contrapunto siono sette, & non piu; lassando fuori lo Vnisono: percioche non è ne consonanza, ne Interuallo... (150);

[Glareanus], *Auß Glareani Musick ein vßzug* (Basel [1557] 1559; zit. oben, I. (1)(d));
J. Yssandon, *Traite de la Musique Pratique* (Paris 1582): L'Vnisson n'est point interualle, mais seulement commencement d'interualle... (f. 6);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): Daß der *Unisonus* kein *Intervallum*, sondern nur der Grund und Wurtzel derselben sey, ist aus folgenden Ursachen deutlich abzunehmen.
1.) Ein *Intervallum* ist eine *distans* eines tiefen und hohen Klanges; der *Unisonus* aber bleibet nur in einen gleichen Thone, und ist aller Erhöhung und Erniedrigung unfähig, und machet also keine *distanz*.
2.) Alle *Intervalla* stehen *in proportione Inaeqvalitatis*; aber der *Unisonus* stehet *in proportione Aequalitatis*... (85);
G. F. Graham, *An Essay on the Theory and Practice of Mus. Compos.* (Edinburgh 1838; zit. oben, I. (1)(b)).

Zuweilen unterscheiden Musiktheoretiker unter Oberbegriffen wie connexio oder sonus vorab Tonverbindungen mit gleichen bzw. denselben Tonhöhen (Unisonus) von solchen mit ungleichen bzw. verschiedenen Tonhöhen und begreifen nur letztere als Intervall; oder sie heben auf sonstige Weise auf die Divergenz zwischen Unisonus und Intervall ab:

J. Magirus, *Ars musica* (Ffm. 1596; zit. unten, I. (3)(d));
J. Lippius, *Synopsis musicæ novæ* (Straßburg 1612): Qui Soni sunt æquales dicuntur Unisonus simplex Principium & Radix omnium Intervallorum Musicorum.
Qui sunt inæquales faciunt τὸ Διάστημα Distantiam seu Intervallum Craßitudinis sonoræ κατ' ἐξοχὴν Musicum... (f. B 6'); vgl. H. Baryphonus, *Pleiades musicæ* ([Halberstadt 1615] Magdeburg [2]1630, 6);
A. Malcolm, *A Treatise of Musick* (Edinburgh 1721): If two or more Sounds are compared in the Relation we now treat of, they are either *equal* or *unequal* in the Degree of *Tune*: Such as are *equal* are called *Unisons* with regard to each other, as having one *Tune*; the *unequal*, being at Distance one from another... constitute what we call an *Interval* in *Musick*, which is properly the Difference of *Tune* betwixt Two Sounds (35 f.).

(c) In enger Verbindung mit der Frage einer Subsumtion des Unisonus wird der Intervallbegriff teilweise unter AKZENTUIERUNG EINES DEUTLICH ERKENNBAREN ABSTANDS erörtert, obwohl er sich gemeinhin auf Tonabstände von beliebiger Größe bezieht, wie auch das Definiens Distanz zumeist ganz neutral gemeint ist; allenfalls werden sogenannte Schritt- und Sprungintervalle auseinandergehalten in dem Sinne, daß die beiden ein Intervall begrenzenden Töne im einen Fall verbunden sind, d. h. zusammenhängen oder unmittelbar aufeinander folgen, im anderen Fall dagegen unverbunden, d. h. (durch Zwischenstufen) unterbrochen oder getrennt sind (vgl. die im nachfolgenden Abschn. angeführten Textpassagen von Fr. Beurhaus und anderen Autoren).
Entgegen dieser vorherrschenden Auffassung suggerieren manche Begriffe – ob als Erklärungswort von Intervall oder dessen Synonym – einen eher größeren als kleineren Abstand zwischen den beiden begrenzenden Tönen, vor allem die lat. Bezeichnung saltus, die Adam Fuld. (*De musica*, 1490, II, 7) nicht nur als Genitivus explicativus dem Intervall-Begriff species hinzufügt („Duodecim sunt modi sive species saltuum", GS III, 349 b), sondern mit der er auch – ausgenommen den Unisonus (als „eiusdem clavis in eadem voce repetitio") – die einzelnen Intervalle selbst erklärt in Formulierungen von „*Semitonium* est saltus de *mi* in *fa*. & e converso" bis zu „*Diapason* est saltus ad octavam, inter consonantias maior". Im Dtsch. begegnet neben dem lat. Fremdwort saltus das Äquivalent Sprung bei D. Friderici 1618 (zit. oben, I. (1)(b)) und sogar noch im 18. Jh.:

N. Gengenbach, *Musica nova, Newe Singekunst*... (Lpz. 1626) I, 2: Wenn die *Claves* oder *Voces* im Gesang *ascendendo* vnd *descendendo* sich nicht immer *continuiren*, Sondern eine oder mehr Linien/ vnd *spacia* vberhüpffet werden/ so heissens *Intervalla* oder *Saltus* (7; die nachfolgende Auflistung beinhaltet jedoch auch den Unisonus und die Sekunde);
III: INTERVALLUM) *id est* der Raum oder *distantia* die weite zwischen zweyen Noten *ascendendo* oder *descendendo*. *Item Saltus, id est*, ein Sprung von einem *Clave* zu den andern... (134); vgl. L. Ribovius, *Enchiridion mus. oder Kurtzer Begriff d. Singekunst* (Königsberg 1638, 99);
M. H. Fuhrmann, *Mus.-Trichter* (Frankfurt a. d. Spree [=Bln] 1706) V: *Intervallum* ist ein Raum zwischen 2. *Clavibus*, oder der Sprung aus einem *Tono* in den andern/ und wird entgegen gesetzt dem *Unisono*... (54);
J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* II (Lpz. [1771] [2]1792), Art. *Intervall*: Das Verhältniß zweyer Töne in Absicht auf ihre Höhe; oder der Sprung, den die Stimme zu machen hat, um von einem niedrigern auf einen höhern Ton zu kommen (694 b).

Mit Distanz gleichbedeutende Erklärungswörter, durch die auf einen gewissen Abstand zwischen den betreffenden Tönen abgehoben werden soll, sind Weite und Entfernung (franz. éloignement; zu den beiden dtsch. Ausdrücken als Synonyme für Intervall selbst vgl. oben, I. (1)(d)); auch Saint-Lamberts Textpassage läßt sich in diesem dezidierten Sinne deuten:

S. Roth, *Ein Teutscher Dictionarius* (Augsburg 1571), Art. *Interuallum*: In der Musica heyst es die weyt/ die die Noten in die höch oder nyder von einander stehn (ed. Öhmann, in: Mémoires de la Société Néo-Philologique de Helsingfors XI, Helsinki 1936, 320 b);
J. Sauveur, *Système général des intervalles des Sons*..., in: *Mémoires de l'Académie Royale 1701* (Paris 1719): Pour concevoir ce que c'est que l'Intervalle de deux Sons, imaginez d'abord deux Sons égaux ou à l'unisson, & qu'ensuite l'un monte en devenant successivement aigu de plus en plus à l'infini, celuy-ci s'éloignera de l'autre de plus en plus; & c'est cet éloignement ou la distance de ces deux Sons qu'on appelle en general *Intervalle* (302);
M. de Saint-Lambert, *Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin*... (Paris 1707) I: La difference ou la distance qu'il y a d'un son bas à un son élevé, s'appelle *intervalle*. On use de ce nom, parce qu'on regarde un son comme s'éloignant d'un autre, quand il s'éleve au dessus, ou qu'il s'abaisse au dessous (2 a);

W. Hebenstreit, *Wiss.-lit. Encyklopädie d. Aesthetik* (Wien 1843): Intervall, lat. *intervallum*; in der Musik die Entfernung eines Tones von einem anderen bestimmten Ton, der Grundton heißt, oder der Abstand eines Tones von einem höheren oder tieferen (373 a).

Wie restriktiv in der Frage eines explizit sichtbaren Abstands manche Autoren verfahren, zeigt das Beispiel J. G. Albrechtsbergers, der neben dem Unisonus auch den sogenannten chromatischen („kleinen") Halbton (c–cis, es–e) ausklammert und als kleinstmögliches Intervall den diatonischen („großen") Halbton (cis–d) annimmt:

Sämmtliche Schriften über Gb., Harmonie-Lehre, u. Tonsetzkunst (Wien [2]1837): Der halbe Ton ist entweder groß oder klein; klein, wenn er auf gleicher Stufe mit dem Grundtone steht...
Groß, wenn er mit diesem auf einer andern Stufe sich befindet...
Auch der kleine halbe Ton, die kleine Secunde, gilt für kein Intervall, da zwischen ihr und dem Grundtone noch kein Raum Statt findet, erst der große halbe Ton, die große Secunde, steht auf zweyerley Linien, und wird als das erste Intervall angenommen (2 f.); letztlich verwirrt diese Differenzierung, da Albrechtsberger den großen Halbton mit großer Sekunde gleichsetzt, anschließend jedoch laut beigefügtem Notenbeispiel denselben Schritt c–des nochmals dem mit Sekunde identischen Begriff Ganzton subsumiert (nun im verminderten Sinne?).

(d) Ebenso typisch wie für den griech. Intervallbegriff διάστημα (→ *Diastema* I. (3)) sind für Intervall Bestrebungen, diesen Begriff durch TERMINOLOGISCHE DISTINKTION mittels hinzugefügter Attribute möglichst präzise und umgreifend zu fassen.
N. Wollick (*Enchiridion musices*, Paris [1509] [2]1512, II, 7) scheint einer der ersten Musiktheoretiker zu sein, die eine systematische Kategorisierung vornehmen. Wohl in Anlehnung an eine ähnliche Einteilung verschiedener modi (dem Synonym für intervallum) in einem Mitte des 15. Jh. zu datierenden anon. Intervall-Trakt. mit dem Incipit „Notandum quod secundum musicam duplices sunt modi" (aus dem in CS III, 470 b f., unter Anon. XI aufgeführten Textkomplex) sondert Wollick unter dem Lemma *Interuallorum distributio sequitur* (f. c v) zunächst fünf weniger wichtige („minus principales": Comma, Scisma, Dyesis, Diacisma, Apothome) von 15 vorrangigen Intervallen („principales"), die er weiter unterteilt in vier gewöhnliche („communes": Semiditonus, Tonus, Semitonium, Unisonus), vier einfache („simplices": Diapason, Diapenthe, Diatessaron, Dytonus), drei ungebräuchliche („inusitate": Semidiapason, Semidiapenthe, Tritonus) und vier zusammengesetzte („composite": Ditonus bzw. Semiditonus cum diapenthe u. Tonus bzw. Semitonium cum diapenthe, d. h. unter Berücksichtigung dieser gräzisierenden Intervallbenennungen).
Beurhaus trennt zwischen „ununterbrochenen" und „getrennten" Intervallen, je nachdem, ob es sich um einen Schritt oder Sprung handelt:

Musicae rudimenta (Dortmund 1581) I, 7: Intervallum est distantia vocum, qua grata sonorum varietas efficitur... [Intervallum est] Duplex: contiguum et disiunctum... Contiguum est vocum contiguarum et proxime vicinarum... Quot contigua? Duo: semitonium et tonus... [Intervallum] Disiunctum est, ubi vox una aut plures transiliutur. Quot sunt disiuncta usitatiora? Sex, quae tertia, quarta, quinta, sexta, septima et octava nominantur (ed. Thoene, Köln 1960, 14 f.).

Für Magirus, der eine Aufgliederung unter dem Oberbegriff connexio vornimmt, gilt intervallum im eigentlichen Sinne nur noch für Tonverbindungen, bei denen tatsächlich von einem Abstand gesprochen werden kann; außer der geläufigen Dichotomie gemäß der Größe (in einfach und zusammengesetzt) übernimmt er Beurhaus' Zweiteilung:

Ars musica (Ffm. 1596) I, 15: Connexio notarum est, qua notae connectuntur inter se ad cantum in systemate describendum estque eadem vel diversa.
Eadem est notarum in eadem systematis sede contigue iunctarum... Diversa est intervallis. Intervallum est notarum inter se diversis systematis partibus distantia estque simplex vel compositum (ed. Nolte, Marburg 1971, 215);
I, 16: Intervallum simplex est notarum simpliciter distantium estque contiguum [sc. Sekunde] vel disiunctum [sc. Terz bis Sexte] (ibid.);
I, 17: Intervallum compositum est ex simplicibus factum et est intervallum octavae (217).

Wie uneinheitlich jedoch die Handhabung solcher Klassifizierungen insgesamt ist und letztlich jedem einzelnen Autor anheimgestellt, zeigt J. Burmeisters Dreiteilung in „einfach" (nur Halbton), „zusammengesetzt" (aus mehreren kleineren Intervallen: von Ganzton bis Oktave) und „auseinandergesetzt" (wenn aus Oktave und einfachem oder zusammengesetztem Tonabstand bestehend):

Musica ἀντοσχεδιαστικοῦ [sic] (Rostock 1601) IV: Intervallum simplex est spacium constitutum in se simplicissimum & unicum. Species ejus est Semitonium vel secunda dimidiata...
Compositum est quod ex pluribus minoribus intervallis est conflatum...
Decompositum est quod ex composito Diapasôn & simplici vel composito aliquo est conflatum (f. Gg').

Was spätere Distinktionen im nicht-lat. Musikschrifttum anbelangt, so kristallisiert sich seit dem ausgehenden 17. Jh. die noch heute gängige fünffache Unterscheidung in rein, groß, klein, übermäßig und vermindert heraus, also die Übertragung der in Zusammenhang mit einzelnen Intervallbenennungen seit längerem (vgl. etwa S. Picerli, *Specchio secondo di Musica*, Neapel 1631, cap. 1) bekannten Attribute auf den Intervallbegriff selbst. Bei J. Ozanam findet sich eine strikte Trennung von Intervall in „richtig" (große oder kleine) und „falsch" (verminderte oder übermäßige):

Dictionaire mathematique (Amsterdam 1691), Abschn. *Musique*: L'Intervalle se devise encore en *Juste*, & en *Faux*.

Tous les Intervalles que nous avons nommez avez ceux de leurs especes, qui s'apellent *Majeurs*, ou *Mineurs*, sont *Justes*: mais les *Diminuez*, ou *Superflus* sont *Faux* (653); vgl. Ch. Masson, *Nouveau traité des règles de la compos. de la musique* (Paris [1697] [3]1705, 3), u. RousseauD (Paris 1768, Art. *Intervalle*, 259 f.).

In rudimentärer Form begegnet besagte Fünfteilung bei Marpurg, der die Intervall-Gattungen mit den Attributen vollkommen (bei Einklang und Quinte), groß und klein (bei Terz und Septime) sowie übermäßig und vermindert (bei allen vier genannten) versieht (*Hdb. bey d. Gb. u. d. Compos.* I, Bln 1755, 17 ff.); zuvor schon unterscheidet er zwischen je vier Original- bzw. Stammintervallen und abstammenden Intervallen, die durch „Verkehrung" (→ *Inversio* III. (2)) entstehen:

Alle... Intervalle können auf folgende vier Original- oder Stammintervalle zurückgeführet werden, auf den Einklang, die Quinte, die Terz und Septime. Aus dem Einklange entsteht die Octave... Die Quinte giebet vermittelst der Verkehrung die Quarte; die Terz giebet die Sexte, und die Septime die Secunde (14);

vgl. die Übernahme beider Klassifikationen im KochL (Ffm. 1802), LichtenthalD (Mailand 1826), GathyL (Hbg 1835), G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836), I. Jeitteles, *Aesthetisches Lexikon* (Wien 1839), u. DommerL (Heidelberg 1865), während im Art. *Intervalle* des RousseauD (loc. cit. 259) die abweichende Differenzierung in direkte (Sekunde, Terz, Quarte) und umgekehrte (Septime, Sexte, Quinte) Intervalle erscheint.

G. Weber wendet das Attribut rein außer auf den Unisonus nur auf die Oktave an und trennt dafür (zwecks einer „gleichförmigen" Benennungsweise) jetzt auch bei Quarte und Quinte zwischen groß und klein (*Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* (Mainz [1817–21] [2]1824, I, 61 ff.). Noch rigider verfährt Marx, indem er diese Dichotomie auf alle Intervalle überträgt:

Allgemeine Musiklehre, loc. cit.: Allein es wäre zu umständlich, jedesmal das Maass des Intervalls anzuführen, wenn man dessen Grösse genau angeben wollte. Man hat daher

vier Klassen von Intervallen

unterschieden, und kann nun mit einem einzigen Beiworte die eigentliche Grösse jedes Intervalls genau angeben. Jedes Intervall kann sein

gross, oder
klein,
vermindert, oder
übermässig (40).

Zieht C. H. H. Parry im Art. *Interval* des GroveD II (London 1880) ein eher kritisches Resümee überhaupt solcher Unterteilungen („The nomenclature of intervals is unfortunately in a somewhat confused state", 11 b), so läßt sich bei Musiktheoretikern dtsch. Provenienz seitdem oftmals jene Fünfgliederung von Intervall nachweisen:

RiemannL (1882), Art. *Intervall*: Intervall nennt man das Verhältnis zweier Töne in bezug auf ihre Tonhöhe, Schwingungszahl oder Schallwellenlänge (Saitenlänge). Man unterscheidet konsonante und dissonante Intervalle (415 b); Konsonante Intervalle sind entweder rein (Einklang, Oktave, Quinte, Quarte und ihre Erweiterungen), oder groß oder klein (Terzen, Sexten, Dezimen, Tredezimen, Septdezimen); dissonante Intervalle sind entweder groß oder klein (Sekunden, Septimen und Nonen), oder übermäßig oder vermindert (417 a);

H. Grabner, *Allgemeine Musiklehre* ([Stuttgart 1924] Kassel [19]1994): Bezüglich der Größenverhältnisse der einzelnen Intervalle sind, trotz mehrfacher Versuche einer logischeren Unterscheidungsart, allgemein folgende Bezeichnungen gebräuchlich:

groß, klein, rein, vermindert und übermäßig (67).

Allen anderen Distinktionen des Intervallbegriffs kommt dagegen nur periphere Gültigkeit zu, etwa derjenigen, bei der auf die Kategorie des Natürlichen bzw. Gewöhnlichen rekurriert wird gemäß ihrer jeweiligen Stellung im diatonisch-chromatischen Tonsystem:

D. Kellner, *Treulicher Unterricht im General-Baß* (Hbg [1732] [3]1743) I: Sonsten werden die *Intervalla*... eingetheilet in natürliche und zufällige, oder in *naturales* und *accidentales*.
Naturales sind diejenige, so man brauchet, wie sie sich in jedem mit ♯ oder ♭ oder mit nichts vorne beym Schlüssel bezeichneten *Systemate* natürlich finden...
Accidentales hingegen nennet man, wann dieselbe bey einer Note oder bey einer Signatur mit einem Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen ♯ oder ♭, *item* mit dem ♮ höher oder niedriger gemacht werden... (7);

J. Fr. Daube, *General-Baß in drey Accorden* (Lpz. 1756): Die Intervallen theile ich in gewöhnliche und ungewöhnliche (2);
Ich gebrauche die Worte gewöhnlich, und ungewöhnlich. Jene kommen in einer jeden Tonart vor, und gehören eigentlich in das Diatonische Geschlecht. Diese aber gehen nur das Cromatische und Enharmonische Geschlecht an, werden aber selten gebraucht, und diese hauptsächlich zu besondern Ausdrückungen (3 f., Anm. b).

(e) Im Unterschied zu den gräzisierenden (größenmäßigen) Benennungen (ditonus, diatessaron etc.) stellen die modernen Intervallnamen lat.-ital. Ursprungs (Sekunde, Terz etc.) als Ordinalzahlen reine Tonstufennummerierungen dar, und zwar beziehen sie sich auf diejenigen, zumeist höheren Tonstufen, die in einem bestimmten Abstand zur buchstäblich ‚zugrundeliegenden' Tonstufe stehen. Befördert möglicherweise durch eine derartige Auffassung, wie Ausführungen etwa von J. A. Scheibe nahelegen –

Ueber d. Mus. Compos. I (Lpz. 1773): Ein Intervall bedeutet eigentlich den Raum, welcher sich zwischen zweenen bemerkten Klängen oder Tönen befindet, von denen einer höher oder tiefer ist, als der andere...
Ich muß aber hierbey noch anmerken, daß, obschon eigentlich der enge oder weite Raum die Größe und den Namen der Intervallen verursachet, man doch niemals beyde Töne dieses Raumes angiebt. Das Intervall, welches, nach dem gemeinen Sprachgebrauche, jedesmal einen gewissen, von einem andern gegebenen Tone abgezählten, Ton anzeiget, erhält seinen Namen, nach dem Maaße,

oder nach dem Verhältnisse, das es gegen den Ton, von dem es abgezählet worden, haben kann, oder vielmehr würklich hat (20) –,

wird im frühen 18. Jh. die Frage diskutiert, ob der Begriff Intervall auch die BESCHRÄNKUNG AUF EINEN EINZELNEN TON implizieren kann, nämlich auf jenen (angesprochenen) oberen Ton der jeweiligen Tonverbindung; dies läßt sich zumindest einschlägigen Textpassagen entnehmen, in denen eine solche Bedeutung abgelehnt wird:

G. A. Sorge, *Vorgemach d. mus. Compos.* I (Lobenstein 1745): Ein *Sonus* allein, ist... kein *Intervallum*; denn ein *Intervallum* ist ein Raum zwischen zweyen Enden abgemessener Klänge, die einen gewissen Verhalt (*rationem*) mit einander haben (104); vgl. bereits J. Mattheson 1735 (zit. im folgenden Abschn.) sowie G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836; zit. oben, I. (1)(c)).

Intervall in diesem Sinne – von Weber als „andere..., eigene Bedeutung des Kunstwortes" apostrophiert (*op. cit.*, I, 55) – ist seit dem ausgehenden 18. Jh. mehrmals belegt, womit offenkundig ein „damals ganz üblicher – wenngleich oftmals beanstandeter – Sprachgebrauch" vorliegt, wie Abraham im Blick auf das unten angeführte Zitat von Davin vermerkt:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771] [2]1792), Art. *Dreyklang*: Dieses Wort bedeutet im Grund jeden aus drey verschiedenen Intervallen bestehenden Accord; aber der Gebrauch hat es nur auf diejenigen Accorde eingeschränkt, in denen die drey vornehmsten consonirenden Intervalle, die Terz, die Quinte und die Octave vorkommen (743 b);
Weber, *op. cit.*: Die zusammen erklingenden Töne selbst... pflegt man die I n t e r v a l l e desselben... [Zusammenklangs] zu nennen. Wenn also z. B. der Ton A, dessen Terz c, und dessen Quinte e zusammenklingen, so sind die Töne A, c und e die Intervalle des Akkordes. Den tiefsten Ton eines Zusammenklanges nennt man auch den B a s s t o n... und im Gegensatz desselben versteht man alsdann unter dem Ausdruck d i e I n t e r v a l l e zuweilen auch a l l e i n d i e ü b r i g e n Töne. In diesem Sinne heissen also im obigen Beispiele der Ton A der Basston, die Töne c und e aber die Intervalle (I, 185);
K. H. G. Davin, *Harmonielehre*, nachgeschrieben von J. T. Cornbecher (zw. 1853 u. 1857): Der tiefere Ton [eines Intervalls] ist der Grundton, und der höhere wird gewöhnlich das Intervall genannt (zit. nach: L. U. Abraham, *Musiktheor. Unterweisung an einem Lehrerseminar nach 1850*, in: *Beitr. zur Musiktheorie d. 19. Jh.*, hg. von M. Vogel, Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. IV, Regensburg 1966, 248).

Noch G. Capellen rekurriert, wenn er eine „relative (harmonische) Bedeutung der Intervalle" einer „absoluten (melodischen)" kontrastiert, auf diese Begriffsverwendung:

Fortschrittliche Harmonie- u. Melodielehre (Lpz. 1908): Die Intervalle absolut betrachten, heißt, sie l o s g e l ö s t v o n H a r m o n i e u n d T o n a r t auffassen. Während r e l a t i v die Intervalle einseitig den o b e r e n Intervallton fixieren, also zu reinen T o n n a m e n sich verflüchtigt haben, bezeichnen sie a b s o l u t das räumliche V e r h ä l t n i s zweier gleich wichtigen Töne, entsprechend dem Ausdruck „Intervall" (51).

(f) Die jahrhundertelange Überlieferung des Intervallbegriffs überhaupt wie dessen von Boethius geprägte und ungewöhnlich weitreichende Bestimmung im besonderen scheinen eine BEGRIFFLICHE REFLEXION eher zu behindern, die offenkundig erst im 18. Jh. nachzuweisen ist und die sich etwa in Fr. W. Riedts Frage dokumentiert, „was ein musikalisches Intervall eigentlich sey, und was es für wesentliche Eigenschaften habe, damit man es von allen andern Dingen deutlich unterscheiden möge" (*Zwo mus. Fragen...*, in: *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme d. Musik*, hg. von Marpurg, Bd. III, Bln 1757/58, 372).

Aus der geläufigen Definition von Intervall als Raum zieht J. Mattheson drei Folgerungen hinsichtlich der Materie, der Form und des Zweckes. Erstens sei Raum die Materie (weshalb ein einzelner Ton kein Intervall darstelle); zweitens werde die Form durch die beiden Töne erzeugt, die selbst nicht das Intervall seien, sondern nur dessen Begrenzungen; drittens sei der Zweck die Erkenntnis der Größe (was für den einzelnen Tonabstand gelte wie für den Vergleich verschiedener Abstände):

Kleine General-Baß-Schule (Hbg 1735): Ein musicalisches Intervall aber ist derjenige Raum/ der sich zwischen zween verschiedenen Klängen befindet/ den man in Zahlen oder Linien vorstellig machen/ und dessen Grösse genau daraus abnehmen kann. Daher folget 1) daß ein blosser einzelner Klang für sich kein Intervall ist/ noch werden kann: denn der Raum ist hier die Materie. Ferner/ und 2) erhellet aus dieser Definition/ daß zween verschiedene Klänge selbst das Intervall nicht sind; sondern nur mit ihren beiden Enden dasselbe und dessen Form zu Wege bringen: die man sodann durch Zahlen und Linien sichtbar machen und messen kann. Drittens/ daß der Zweck des Intervalls die Erkenntnis der Grösse sey/ mittelst welcher man augenscheinlich wissen kann/ wie sich nicht nur das eine Ende gegen dem andern/ sondern auch/ wie sich die Intervalle unter einander selbst/ in ihrem Maasse/ verhalten (115); vgl. *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739, 41 f.).

Dem terminologischen Aspekt von Intervall widmet sich ebenfalls D. G. Türk: so verdeutlicht er – die zweite Folgerung Matthesons aufgreifend –, daß der Begriff im übertragenen Sinne gebraucht werde, und gibt für den Fall einer Erklärung mit Verhältnis die Wahl eines geeigneteren Terminus zu bedenken:

Anweisung zum Generalbaßspielen (Halle u. Lpz. [1791] [2]1800): Der Kunstausdruck Intervall ist ein Tropus, d. h. eine Redefigur, (unter der besondern Benennung Metonymie,)... In dem gegenwärtigen Falle nennt man den denkbaren Zwischenraum, und meint die beyden Töne selbst, oder vielmehr ihr Verhältniß in Ansehung der Höhe und Tiefe (9 f., Anm. *);
Nur hätte man, dünkt mich, statt des Kunstwortes Intervall (Zwischenraum) ein anderes wählen, oder es nachher noch einführen sollen, wenn dabey bloß das Verhältniß zweyer Töne zu einander, ohne Hinsicht auf den dazwischen denkbaren oder mangelnden Raum, in Betrachtung kommen soll (10, Anm. *).

Für Vertreter der Musikpsychologie beinhaltet der Begriff Intervall über ein bloßes Zusammensetzen

zweier Töne hinaus in Richtung eines „Zusammenwirkens" – so der betreffende Ausdruck Kurths – den Aspekt einer Ein- oder Ganzheit und damit letztlich – wie Wolff formuliert – eines „*absolut und vollkommen Neuen*" (gegenüber dem einzelnen Ton):

E. Kurth, *Musikpsychologie* (Bln 1931): Über den Ton hinaus ist die nächsthöhere Einheit das I n t e r v a l l. Schon wenn man es als melodische Erscheinung, d. h. im Nacheinander seiner Töne betrachtet, liegt das Wesentliche im Schritt zwischen diesen, also nicht in den zwei Grenzpunkten, und das spielt auch in den gleichzeitigen Zusammenklang... Das alles ist bereits die erste Bestätigung jenes Resultantengesetzes: schon der rein klangsinnliche Eindruck des Intervalls ist nicht bloß Summe, auch nicht bloß Vergleich und Abstand zweier Töne, sondern beruht in eigenartigem Klangidiom, das jedes Intervall besonders charakterisiert... (143; zur Gegenüberstellung von Zusammensetzung und „Zusammen w i r k e n" vgl. 142);
E. G. Wolff, *Grundlagen d. autonomen Musikästhetik* I (Straßburg 1934): ...das musikalische Geschehen beruht nicht auf dem Gegebensein des einzelnen Realtons oder auf einer Vielheit von Realtönen gesetzt als einzelne, sondern auf der Möglichkeit, einen Ton von vornherein, d. h. im Augenblick seines Erklingens, in realer oder vorgestellter *klangsinnlicher Verbundenheit* mit mindestens einem anderen zu hören, d. h. auf dem *Intervall*... Die mit Intervall bezeichnete klangsinnliche Verbundenheit zweier Realtöne ist eine, realiter und erkenntnismässig unlösliche, in sich identische klangsinnliche *Einheit* (25 f.; zum Aspekt des „*absolut und vollkommen Neuen*" vgl. 27, Anm. 11);
H. Erpf, *Form u. Struktur in d. Musik* (Mainz 1967): Wir bezeichnen das gleichzeitige Auftreten zweier Töne der Einfachheit halber mit dem Wort „Intervall"; wir müssen uns aber dabei bewußt halten, daß dieses Wort in der Materialbetrachtung nur die Zweiheit und den Abstand, im Musikhören aber dazu und vorwiegend die Ganzheit bedeutet (180).

II. Die kompositionsgeschichtliche Entwicklung im 20. Jh. führt dazu, daß für die nach wie vor stark von traditionellen Elementen geprägten Begriffsbestimmungen von Intervall (vgl. oben, I. (1) u. (1)(a)–(c)) zunehmend INNOVATIVE TENDENZEN signifikant werden.
Mußte etwa im Art. *Intervall* des KochL (Ffm. 1802, 796 f.) zur Benennung der Tonabstände ausführlich erklärt werden, daß beispielsweise g–c gemäß der diatonischen Tonleiter einen aus vier verschiedenen Stufen bestehenden Tonabstand, eben eine Quarte meint (und nicht gemäß der chromatischen Tonleiter einen aus sechs verschiedenen Stufen bestehenden Tonabstand, was eine Sexte bedeuten würde), so avanciert im Zuge analytischer Untersuchungen der Atonalität, der Zwölftonmusik und schließlich der Seriellen Musik (→ *Atonalität* II. (1)(a); → *Zwölftonmusik* II. (1)(a)–(b) u. (2)(a)–(d); → *Serielle Musik* II. (1)–(3)) der Halbton zur alleinigen Maßeinheit bei der Größenbestimmung von Tonabständen, womit Intervall letztlich (laut Krenek) die „Summe der Halbtöne" innerhalb einer Oktave bedeutet:

E. Krenek, *Studies in Counterpoint* (Liège 1940): In fact, it is only the number of semitones in each interval that matters in atonality [folgt Auflistung der Intervalle von 0=Prime bis 12=Oktave] (8); dtsch. Übers. nach *Zwölfton-Kontrapunkt-Studien* (Mainz 1952, 17);
H. Howe, *Some Combinational Properties of Pitch Structures* (Perspectives of New Music IV, 1965/66, H. 1): By an i n t e r v a l we mean a d i f f e r e n c e in semitones (mod 12) between two pitch-classes... There are 12 intervals (including the unison) (49).

P. Hindemith faßt Intervall noch als Element oder Baustein auf:

Unterweisung im Tonsatz I (Mainz [1937] NA 1940): Also ist das *Intervall*, welches durch die Zusammenkopplung zweier Töne gebildet wird, als der eigentliche musikalische Baustein anzusehen (79); analog zur Abstufung der Verwandtschaft der einzelnen Töne in der so genannten „Reihe 1" ordnet er überdies die Tonabstände entsprechend einer „natürlichen Wertfolge" in einer weiteren „Reihe 2" an (zit. → *Reihe* V. (2)).

Vertreter der Atonalität, Zwölftonmusik oder Seriellen Musik hingegen erkennen in Intervall nun ein Organisationsgesetz oder einen für die Kompositionsstruktur verantwortlichen Faktor:

H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] [7]1973): Das Organisationsgesetz der vollständigen Tonmaterie ist nicht mehr das der Funktion, sondern das der Intervalle (7);
P. Boulez, *Éventuellement...* (RM Nr. 212, April 1952): Une analyse serrée de l'opus 23 de Schœnberg permet de rendre compte, d'une façon très précise, de la transition qui s'effectue en ce que l'on pourrait appeler l'ultrathématisation: où les intervalles du thème deviennent des intervalles absolus, délivrés des figures rythmiques, capables d'assumer, seuls, l'écriture et la structure de l'œuvre, pouvant passer du déroulement horizontal à la coagulation verticale (119 f.); dtsch. als *Möglichkeiten*, in: *Werkstatt-Texte*, hg. von J. Häusler (Ffm. u. Bln 1972, 24).

Ältere Äußerungen etwa von H. H. Stuckenschmidt oder A. Schönberg akzentuierend (→ *Reihe* III. (1)(a)), wird in diesem Kontext die Zwölftonreihe überhaupt als Intervallreihe oder -muster oder gar als Reihe von Intervallklassen definiert (vgl. unten, II. (2)), so wie jene Zwölftonreihen, die sich (bei Anordnung aller Töne in einer Richtung) zusätzlich durch das Auftreten elf verschiedener Tonabstände auszeichnen, ohnehin die wohl von Krenek stammende (und dem von ihm erwähnten Komponisten Fr. H. Klein noch nicht geläufige) spezielle Bezeichnung Allintervallreihe tragen:

Krenek, *Über neue Musik* (Wien 1937): Bei der Behandlung von qualifizierten Reihen... blieb eine Gruppe solcher Reihen noch unbesprochen, das sind solche, in denen a l l e z w i s c h e n d e n z w ö l f T ö n e n m ö g l i c h e n e l f I n t e r v a l l e v o r k o m m e n (72); Irrtümlich hat Klein diese und eine aus ihr abgeleitete Reihe als die einzigen möglichen All-Intervall-Reihen bezeichnet (73);
R. Leibowitz, *Qu'est-ce que la musique de douze sons?* (Liège 1948): De toute façon, ce qui la caractérise essentiellement, c'est une *série* d'intervalles horizontale ou verticale (13);

Eimert, *Grundlagen d. mus. Reihentechnik* (Wien 1964): Ein Musterbeispiel dafür [sc. für „das begrifflich Ungenaue der Sprache"] ist der Terminus Allintervallreihe, der vermutlich auf Ernst Krenek zurückgeht, von ihm jedenfalls 1936 zum erstenmal mitgeteilt worden ist. Definitorisch brauchbar wird dieser Begriff erst dadurch, daß man sich über ihn einigt, ihm einen genauen Sinn beilegt, eben den der Reihe mit zwölf verschiedenen Tönen und elf verschiedenen Intervallen (54 f.);

J. Maegaard, *Studien zur Entwicklung d. dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg* (Kopenhagen 1972): Der dodekaphone Satz ist durch eine 12-tönige Reihe in der Funktion eines definitiven Intervallmusters, gelegentlich auch eines Tonmusters, als Grundlage für einen strengen Satz... charakterisiert (II, 552).

(1) Erst nach 1950 wird die übergeordnete Bezeichnung MIKROINTERVALL FÜR KLEINERE TONABSTÄNDE ALS DER HALBTON in das musiktheoretische Vokabular aufgenommen, obwohl dem Begriff Intervall seit der griech. Antike immer wieder solche minimalen Abstände zwischen zwei Tönen subsumiert wurden (→ *Diastema* I. (3); vgl. oben, I. (3)(d)), die allenfalls die Musiktheorie des 19. Jh. eher am Rande behandelt:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Intervall*: Nur von den in der Praxis als wirkliche Tonstufen vorkommenden Intervallen wird hier die Rede sein; einige kleine, nur in der Canonik bei Berechnung der Tonverhältnisse erscheinende Tonabstände werden nur beiläufig berührt... (458).

Zu dieser Einschränkung des Intervallbegriffs kontrastieren insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jh. Bestrebungen, jene minimalen Tonabstände (wieder) in die Kompositionspraxis einzubeziehen; dies gilt namentlich für die jüngere Elektronische Musik, in der „Intervalle nunmehr – jenseits des 12tönig chromatisch temperierten Systems – im gesamten Frequenzbereich frei verfügbar geworden" seien (H. Eimert/H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik*, Regensburg 1973, 151 a; vgl. weiter unten das Boulez-Zitat).

Die mus. Praxis kennt freilich zunächst nur spezifische Benennungen bestimmter Tonabstände: F. Busoni erwähnt Drittel- und Sechsteltöne (*Entwurf einer neuen Aesthetik d. Tonkunst*, Triest 1907, 112 f.; vgl. zweite, erw. Ausg. Lpz. 1916, 42 f.), A. Hába darüber hinaus weitere Intervalle, wie der Titel seiner Schrift *Neue Harmonielehre d. diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel-Tonsystems* (Lpz. 1927) zeigt.

Nach wohl singulärem Auftreten Mitte der 1920er Jahre in einem musikpsychologischen Text (H. Werner, *Über Mikromelodik u. Mikroharmonik*, Zs. für Psychologie XCVIII, 1925/26, 75 u. passim) läßt sich der Ausdruck Mikrointervall nach 1950 in der Musiktheorie nachweisen, bei Nono auch im Titel einer Kompos. und von Gieseler ergänzt durch Synonyme wie Klein- bzw. Kleinstintervalle:

P. Boulez, *„A la limite du pays fertile"* (1955), in: *Relevés d'apprenti*, hg. von P. Thévenin (Paris 1966): La première des exigences du compositeur à l'égard des moyens électroniques est de lui permettre d'aborder au domaine de l'absolu dans les intervalles: rien qu'il ne veuille possible. Le tempérament, et – les douze demi-tons égaux – au moment même où il permettait de passer du chromatisme non organisé à la série, semblait perdre toute nécessité. Déjà, on avait éprouvé le besoin d'intervalles inférieurs au demi-ton, en utilisant des divisions de plus en plus petites allant du quart au tiers et même au seizième de ton. Toutefois, les recherches sur les micro-intervalles ne se sont guère manifestées par des œuvres d'un grand intérêt... (208); zuerst publ. in dtsch. Übers. von H.-Kl. Metzger als *An d. Grenze d. Fruchtlandes*, in: *elektronische Musik*, die Reihe I (Wien 1955): „Die erste kompositorische Forderung an die elektronischen Mittel besteht darin, den Bereich der absoluten Intervalle zu erschließen. Das ist nichts Unmögliches. Die bisherige Temperatur der zwölf gleichen Halbtöne verliert offensichtlich in dem Augenblick ihre Notwendigkeit, in dem man von der organisierten Chromatik zur Reihe übergeht. Intervallteilungen des Halbtons sind bekanntlich schon erprobt worden, bis zum Drittel-, Viertel- und Sechstelton. Indessen haben die Versuche mit Mikrointervallen sich kaum in bedeutenderen Werken manifestiert..." (49);

G. Amy, Art. *Micro-Intervalle*, Encyclopédie de la musique III (Paris 1961): C'est le nom général de tous les intervalles plus petits que le 1/2 ton (204 a);

L. Nono, *A Carlo Scarpa architetto ai suoi infiniti possibili per orchestra a microintervalli* (1984);

W. Gieseler, *Kritische Anm. zur Kompos. mit Kleinstintervallen*, in: *Mikrotöne* II (Innsbruck 1988): ...die Komposition mit Mikrointervallen (ich sage lieber: mit Klein- oder Kleinstintervallen) (159);

Ders., *Harmonik in d. Musik d. 20. Jh.* (Celle 1996): Wenn die deutsche Sprachform *Ton/Töne* gebraucht wird, kann es also korrekterweise keine Mikro-*Töne* geben [in der Bedeutung von Einzelton]: Wer Kleinstdistanzen meint, muß als Mikro-*Intervall* sagen... (41 b).

Zuvor schon begegnet im engl. Musikschrifttum die gleichbedeutende Sammelbezeichnung microtone (→ *Tonalität* II. (3) Exkurs):

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Microtone*: Any interval smaller than a semitone... (445 b); vgl. E. Sims, Art. *Microtone*, HarvardD (Cambridge, Mass. [2]1969, 527 a), u. den gleichnamigen Art. des New HarvardD (Cambridge, Mass. u. London 1986, 491 b);

S. Schneider, *Mikrotöne in d. Musik d. 20. Jh.* (Bonn-Bad Godesberg 1975): Alle Intervallgrößen, die kleiner als ein temperierter Halbton sind, werden unter dem Sammelbegriff „Mikroton" zusammengefaßt. Dieser Terminus hatte sich zuerst im angelsächsischen Sprachgebrauch als „microtone" herausgebildet; von da aus wurde er in andere Sprachen übertragen (9);

In der vorliegenden Arbeit werden die Begriffe „Mikroton" oder „Mikrointervall" dem allgemeineren Gebrauch folgend für die Intervalle verwendet, die kleiner als ein Halbton sind, ferner auch für Intervallsummen, deren einer Summand ein Mikroton ist, wie z. B. den Dreivierteltton, den Fünfvierteltton u. a. (10);

M. Lindley u. P. Griffiths, Art. *Microtone*, New GroveD (London 1980): Any musical interval or difference of pitch distinctly smaller than a semitone. Some writers restrict the

term to quantities of less than half a semitone; others extend it to refer to all music with intervals markedly different from the (logarithmic) 12th part of the octave and its multiples... (XII, 279 b).

(2) Der innerhalb der US-amerikanischen Musiktheorie entwickelten set theory, die auf einer ausgeprägt mathematischen-formalistischen Sprache aufbauend der analytischen Beschäftigung mit Atonalität, Zwölftonmusik und Reihentechnik generell dienen soll (→ *Reihe* V. (1)(b)), entstammen etliche neuartige KOMPOSITA ZUR BEGRIFFLICH DIFFERENZIERTEREN BEZEICHNUNG bestimmter kompositorischer Phänomene dieser Musik; von ihnen seien paradigmatisch drei eng miteinander verknüpfte behandelt.
Offenbar von M. Babbitt (vgl. *Twelve-Tone Invariants as Compos. Determinants*, MQ XLVI, 1960, 249 u. 254) geprägt in Analogie zum Ausdruck pitch class (abgekürzt: pc) bzw. Tonhöhenklasse (etwa für alle c von ,C bis c⁵), bezeichnet der mittlerweile allgemein gängige Terminus interval class (ic) bzw. Intervallklasse jene äquivalenten Tonabstände, die als gleich angesehen werden ungeachtet einer genauen, d. h. spiegelbildlichen Umkehrung (→ *Inversio* IV. (1)) und/oder der Oktavversetzung eines oder beider Töne. Zu solch einer Intervallklasse (von insgesamt sieben, die zweckmäßigerweise durch Ziffern von 0 bis 6 entsprechend der Anzahl der enthaltenen Halbtonstufen auszudrücken sind) gehören neben e' – gis' beispielsweise auch e' – c', e' – gis oder e' – c²; diese Intervallklasse 4 umfaßt demzufolge alle Tonabstände, deren Grenztöne eben vier Halbtöne voneinander entfernt sind:

C. Dahlhaus, *Was ist eine Zwölftonreihe?* (NZfM CXXXI, 1970; zit. → *Reihe* III. (1)(a));
R. Morris, *A Similarity Index for Pitch-Class Sets* (Perspectives of New Music XVIII, 1979/80): A set of all intervals that differ by multiples of 12 semi-tones and/or are complementary with respect to the octave. There are six ics, numbered from 1 to 6 (458); vgl. P. Lansky/G. Perle, Art. *Interval class*, New GroveD (London 1980, IX, 279 a);
Chr. M. Schmidt, *Schönbergs Oper* Moses und Aron. *Analyse d. diastematischen, formalen u. musikdramatischen Kompos.* (Mainz 1988): Analog zum Begriff der Tonhöhenklasse ist es sinnvoll, einen Begriff einzuführen, der diese verschiedenen Umformungen eines Intervalls [sc. durch Oktavidentität, Umkehrung, Krebs und Transposition] in sich faßt: die Intervallklasse... Sie ist definiert als der kleinste Abstand, den eine beliebige Tonhöhenklasse zu – normalerweise – zwei anderen haben kann, und die Einheit des Abstandes ist der Halbton. Der Begriff abstrahiert von der bestimmten Tonhöhenklasse, der Intervallrichtung und faßt diejenigen Intervalle in eins zusammen, die einander zur Oktave ergänzen (12 f.).

In Verbindung mit dem angelsächsischen Reihenbegriff set, der weniger eine rein lineare Abfolge von Tönen, als vielmehr eine ungeordnete Menge von Tonhöhenklassen meint, bezeichnet interval content die Summe aller darin enthaltenen Intervallklassen. Dessen Darstellung soll vornehmlich einen Vergleich verschiedener sets ermöglichen:

A. Forte, *A Theory of Set-Complexes for Music* (Journal of Music Theory VIII, 1964): The idea of interval-content is then presented and elaborated for the purpose of defining a general equivalence relation for pitch-sets (138); zu jenem spezifischen Wortgebrauch von intervallum bei Jacobus Leod. vgl. oben, I. (2)(a)).

Der interval content wiederum wird repräsentiert durch den sogenannten interval vector; dieser wohl von D. Martino (*The Source Set and its Aggregate Formations*, Journal of Music Theory V, 1961) eingeführte Ausdruck bezieht sich auf die zumeist in eckigen Klammern aufgelistete Anzahl der in einem set anzutreffenden Intervallklassen (in der Reihenfolge von kleiner Sekunde bis Tritonus). So bedeutet etwa die „geordnete Ziffernfolge" [321000], daß der Intervallinhalt des betreffenden set drei kleine und zwei große Sekunden sowie eine kleine Terz umfaßt, aber weder eine große Terz noch Quart oder Tritonus (es handelt sich dabei beispielsweise um den set c – cis – d – dis):

Forte, *The Structure of Atonal Music* (New Haven u. London 1973): *Interval vector.* An ordered array of numerals enclosed in square brackets that represents the interval content of a pc set. The first numeral gives the number of intervals of interval class 1, the second gives the number of intervals of interval class 2, and so on (210).

Lit.: M. APPEL, Terminologie in d. mittelalterlichen Musiktrakt., Bottrop 1935; RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. Intervall; M.-E. DUCHEZ, La représentation spatio-verticale du caractère mus. grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience mus. occidentale, AMl LI, 1979; KL. W. NIEMÖLLER, Zur Qualifizierung u. Differenzierung d. Intervalle in d. dtsch. Musiktheorie d. 16. Jh., in: Ars musica. Musica scientia, Fs. H. Hüschen, Köln 1980; R. P. MADDOX, Terminology in the Early Medieval Music Treatises (ca. 400–1100 A. D.): A Study of Changes in Mus. Thought as Evidenced by the Use of Selected Basic Terms, Diss. Univ. of California, Los Angeles 1987, 192–206; DERS., *Spatium* and *Intervallum*: the development of technical terms for „interval" in medieval treatises, Musicology Australia XIII, 1990; R. KLEIN, Die Intervallehre in d. dtsch. Musiktheorie d. 16. Jh., Kölner Beitr. zur Musikforschung CLVII, Regensburg 1989; KL.-J. SACHS, Mus. Elementarlehre im Mittelalter, in: Rezeption d. antiken Fachs im Mittelalter, Gesch. d. Musiktheorie III, Darmstadt 1990; W. BRAUN, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh. II, loc. cit. VIII/2, 1994, 164–189; M. RUHNKE u. H.-P. HESSE, Art. Intervall, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg. Bd. IV, Kassel u. Stuttgart 1996.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1999

Intonatio – Intonation / intonare – intonieren

dtsch., engl., franz. Intonation; ital. intonazione od. intuonazione; lat. intonatio; span. entonación; russ. intonacija; ebenfalls musikterminologisch relevant ist das Verb intonieren (engl. to intone; franz. entonner; ital. intonare od. intuonare; lat. intonare; span. entonar; russ. intonat').

Nach Auskunft zahlreicher lat. Wb. begegnet das Substantiv intonatio nur in mus. Bedeutung, während das Verb intonare auch in nicht-mus. Kontext belegt ist. Als Intensivum zu tonare tritt es, in der Bedeutung von „laut ertönen, donnern, dröhnen", sowohl im klassischen als auch im mittelalterlichen Latein auf. Da es sich ausschließlich auf akustische Phänomene bezieht, ergeben sich oft Schwierigkeiten bei dem Versuch, im eigentlichen Sinne mus. Verwendungsweisen abzugrenzen.

Lit.: Du Cange, Glossarium mediae et infimae latinitatis, Bd. IV, 1885; A. Sleumer, Kirchenlat. Wb., Bd. II, Limburg [2]1926; T. G. Tucker, A concise etymological Dictionary of Latin, Halle 1931; A. Walde u. J. B. Hofmann, Lat. etymol. Wb., Bd. I, Heidelberg [3]1938; A. Souter, Glossary of later Latin to 600 A. D., Oxford 1949; R. F. Latham, Revised medieval Latin word-list from British and Irish Sources, London 1965; A. Ermont u. A. Meillet, Dictionnaire étymologique de la langue Latine, Paris [4]1967; A. Alessio, Lexicon étymologique, Neapel 1976; Thesaurus Linguae Latinae, Bd. VII, Lpz. 1970-1979.

I. Als im engeren Sinne mus. Bezeichnung tritt das Verb intonare etwa seit dem 11. Jh. auf; das Substantiv intonatio begegnet wohl erstmals im späten 13. Jh. In verschiedenen theoretischen Schriften wird intonatio als das Angeben des Tonus eines liturgischen Gesanges, gelegentlich auch als das Anstimmen definiert. Andere Textstellen des gleichen Zeitraums lassen vermuten, daß intonatio auch als Substantivierung der verbalen Form verstanden werden kann, die häufig in der weniger speziellen Bedeutung erklingen lassen, singen, instrumental ausführen gebraucht wird.

II. Vom 16. Jh. an bildet sich neben der weiterhin gültigen unter I genannten Funktion der Intonatio in theoretischen und praktischen Quellen die der instrumentalen Intonatio/intuonazione/Intonation heraus, bei der es sich um ein improvisiertes oder schriftlich fixiertes kurzes Instrumentalstück einleitenden oder die Tonart festlegenden Charakters handelt.

III. Im Instrumentenbau bezieht sich der Fachausdruck Intonation etwa seit dem 14. Jh. auf das Einregulieren der Grundstimmung, das vor allem seit dem 18. Jh. in theoretischen Schriften oft in engem Zusammenhang mit Fragen der mus. Temperatur abgehandelt wird, und, besonders bei Orgel und Klavier, auf das Einregulieren der Klangfarbe bzw. der Ansprache.

IV. Etwa seit dem 18. Jh. kann Intonation auch die Art der Tongebung und die Einhaltung der korrekten Tonhöhe beim Spielen von Instrumenten und beim Singen bedeuten.

V. Eine Sonderentwicklung erfährt der Terminus im 20. Jh. in der marxistisch orientierten Musikästhetik: auf der Grundlage des linguistischen Intonationsbegriffes definieren sovjetische Musikwissenschaftler – vor allem B. Vl. Asaf'ev – Intonation als das In-Töne-Fassen von Inhalten, deren Verständnis sich dem Hörer dann erschließt, wenn er und der Komponist sich desselben Idioms der Musiksprache bedienen. Spätere rezeptionstheoretische Untersuchungen in der UdSSR, der ČSSR, in Polen und der DDR bemühen sich um eine Präzisierung des Asaf'evschen Ansatzes unter Einbeziehung neuerer informationstheoretischer und semiotischer Aspekte.

I. Intonation als Ausdruck für das Angeben des Tonus, seltener für das Anstimmen eines liturgischen Gesanges findet sich in der ältesten Gruppe der Belege, Textstellen aus theoretischen Schriften des Mittelalters. Häufiger noch in dieser Schicht vertreten ist das Verb intonare, dessen Bedeutungsspielraum oft weiter gefaßt ist und sich allgemein auf erklingen lassen, singen, instrumental ausführen erstreckt. Von dieser Spannweite zeugt bereits die wohl früheste in eindeutig mus. Kontext nachweisbare Belegstelle, ein Satz aus dem *Micrologus* (1025/26) des Guido von Arezzo:

Tonus autem ab intonando, id est sonando, nomen accepit qui maiori voci novem, minori vero octo passus constituit (CSM 4, 116, Cap. VI).

Guido entwirft hier eine Intervallcharakteristik des Ganztons (tonus) der Proportion 9:8, den er im folgenden mit dem Halbton (semitonium) vergleicht; zugleich bemüht er sich um eine praktikable lat. Etymologie für tonus, die an die Stelle der offenbar nicht mehr selbstverständlichen griech. Ableitung von *τόνος* (= Spannung [der Saite]) zu treten vermag. Intonare in der Gleichsetzung mit sonare läßt auf einen eher unspezifischen Gebrauch des Verbs schließen, dem möglicherweise noch ein Rest des ursprünglichen Intensivum-Charakters anhaftet, wenn man Äußerungen berücksichtigt wie die des sich eng an Guido anschließenden Johannes Affligemensis: „tonus fortem habet sonum respectu semitonii" (CSM 1, 68).

Nur durch den Zusammenhang, in den sie gestellt ist, überhaupt für die mus. Terminologie verwertbar erscheint folgende etwa dem gleichen Zeitraum entstammende Textstelle aus dem Traktat *De musica* des vermutlich im 11. Jh. in Freising wirkenden Musiktheoretikers Aribo scholasticus:

Cum enim dupla proportio, sesquitercia, sesqualtera, sesquioctava, iocunditatem mentibus intonat, potest a gentilibus credi non incongrue animas ex eisdem proportionibus consistere, cum similitudo sit amica, dissimilitudo odiosa (CSM 2, 46).

In dem Kap. *De naturali musico et artificiali*, dem das Zitat entnommen ist, setzt sich der Autor mit den Unterschieden zwischen rational bestimmter, wiss. fundierter Musikausübung und der – von ihm negativ beurteilten – Kunst der „histriones et caeteri" auseinander. Der fragliche Abschnitt befaßt sich mit der Wirkung mathematisch exakt abgemessener Intervalle auf den Hörer; intonare wird in einem wirkungs-

bezogenen Sinne gebraucht, der, ähnlich wie bei dem Guido-Zitat, einen noch kaum spezialisierten Gebrauch des Verbs erkennen läßt – hier nicht in Anknüpfung an die Form des Intensivums, sondern im nahezu wörtlichen Verständnis als Kompositum von tonare.

Konkret in Verbindung gebracht mit dem Singen der Liturgie wird das Verb in dem in Italien entstandenen Traktat *Practica artis musicae* des Engländers Amerus aus dem Jahre 1271:

Omnia officia primi toni talem originem habentia eo modo intonamus (CSM 25, 70, Cap. 13).

„Eo modo" bezieht sich auf die vorausgegangenen Notenbeispiele, die differentiae zum 1. Ton enthalten. Insgesamt lassen sowohl der Kontext als auch die angeführten Beispiele den Schluß zu, daß intonare hier allgemein als ‚singen, ausführen' zu verstehen sein dürfte.

Dagegen wird in der nur wenig später entstandenen Schrift *Scientia artis musicae* (1274) des franz. Theoretikers Elias Salomonis intonare zunächst mit incipere gleichgesetzt, dann jedoch offenkundig auf die Ausführung des ganzen Gesanges bezogen:

Restat secundo videre de Gloria patri: & est notandum generaliter, quod sicuti incipit superius Gloria patri, ita omnes psalmi incipi sive intonari debent in ecclesia Dei, maxime in sollemnitatibus, cum intonantur per cantum primi toni (GS III, 33 b, Cap. XV).

Das Substantiv intonatio findet sich wohl erstmals bei Hieronymus de Moravia in seinem zwischen 1272 und 1280 verfaßten *Tractatus de musica* – ebenfalls in der Gleichsetzung mit „inchoatio":

De tonis ecclesiasticis in speciali et de eorundem differentiis, antiphonarum inchoationibus et psalmorum intonationibus / Sequiter de intonationibus psalmorum et canticorum necnon et versuum introituum sive de tono differentiali, quod idem est (Cap. XXII, ed. Cserba 160) –

sowie bei Johannes de Grocheo, der in seinem um 1300 entstandenen Traktat *De arte musica* im Kap. *Musica ecclesiastica* darlegt:

Antiphona est cantus leviter ascendens et descendens iuxta regulam alicuius tonorum. Incipitur autem ante psalmum, ut ea audita cantor iuxta eius modum intonationem psalmi faciat. Differunt enim intonationes in diversis modis a parte principii, medii et finis (ed. E. Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat d. Johannes de Grocheio*, Lpz. 1972, 158).

Ergänzt wird diese Passage durch in Solmisationssilben aufgezeichnete Beispiele für die im Text genannten verschiedenen Abschnitte des gesungenen Psalms. Unterschieden wird hier zwischen der einleitenden Antiphon und dem solistisch vorgetragenen Psalm, für dessen Ausführung „iuxta eius modum" (d. h. dem Modus der Antiphon entsprechend) die angegebenen intonationes Hinweise geben.

Ein ähnlicher Sprachgebrauch scheint zu gelten für Walter Odingtons ebenfalls um 1300 abgefaßtes Werk *De speculatione musices*. Im Kap. *De generibus cantuum ecclesiasticorum* beschreibt Odington die Praxis des Antiphonierens und Psalmodierens folgendermaßen:

Antiphona dicta quod sit vox reciproca, et per eam psalmus intonatus de choro ad chorum recitetur... Accidunt autem antiphonae intonatio, differentia, et neuma. Intonatio est levis psalmorum modulatio antiphonis aptata. Et alia quidem intonatio est sollemnis ut de psalmis evangelicis, scilicet Benedictus et Magnificat, Nunc dimittis. Alia intonatio simplex, ut de psalmis propheticis. Aliam enim habent intonationem evangelici et aliam prophetici in singulis tonis... (CSM 14, 100-102).

Auch hier wird das Begriffswort in Beziehung gesetzt zum psalmodischen Gesang in Messe und Offizium, wobei ihm im Hinblick auf die dem Psalm vorangestellte Antiphon offensichtlich einleitende Bedeutung zur folgenden Antiphon zugewiesen wird (im Gegensatz zu differentia und neuma); offen bleibt, ob das auch für den weiteren Verlauf der Textstelle angenommen werden kann.

Im *Speculum musicae* des Jacobus von Lüttich (entstanden zwischen 1321 und 1325) findet sich eine Fülle von Belegen, die auf einen nahezu selbstverständlichen Gebrauch namentlich der verbalen Form schließen läßt (durchweg in der allgemeinen Bedeutung von ‚singen, ausführen'). Komplizierter stellt sich die Verwendung des Substantivs dar, das ebenfalls im Zusammenhang mit der Ausführung liturgischer Gesänge begegnet. Im Cap. LXXXIII. (*Quid sit psalmodialis intonatio*) wird jedoch erneut deutlich, daß intonatio sich nicht nur auf den Anfang des zu singenden Psalms beschränkt, sondern auch *mediatio* und *finis* umfaßt:

Ad hoc enim in antiphonis principalius ordinari videtur tonorum cognitio ut, cognito tono alicuius antiphonae, sciat quis eam convenienter super psalmum intonare... Sed specialius exponendum est quae sint ista principia quae in psalmorum intonationibus pro singulis tonis sint observanda, quae mediationes, qui fines (CSM 3, VI, 232).

Anschließend führt Jacobus Solmisationssilben verwendende Merkverse und Melodiemodelle an, die das Psalmodieren mnemotechnisch („ad ampliorem memoriam") erleichtern sollen.

Während sich in den bislang besprochenen Belegstellen der Geltungsbereich des Terminus eher indirekt aus der Beschreibung der kirchenmus. Praxis ermitteln läßt, liegt den sich mit intonatio befassenden Abschnitten aus dem *Diffinitorium* des Johannes Tinctoris (1473/74), dem Anliegen der Schrift entsprechend, das Bemühen um Abstraktion und begriffliche Klarheit zugrunde. Tinctoris führt aus:

INTONATIO est debita cantus incohatio (ed. A. Machabey, Paris 1951, 32);
TONUS est aequivocum ad quatuor, nam significat conjunctionem, discordantiam, intonationem et tropum. Hinc pro primo significato sic diffinitur:
TONUS est conjunctio ex distantia unius semitonii majoris et unius minoris constituta. Et pro secundo sic:
TONUS est discordantia ex mixtura duarum vocum uno semitonio majore et uno minore distantium effecta. Et pro tertio sic:
TONUS est cantus intonatio. Et pro quarto sic:
TONUS est tropus per quem omnis cantus debite componitur. Hujus autem significati octo sunt toni (ibid. 57 f.).

Über die auch bei Hieronymus angetroffene Gleichsetzung von intonatio und incohatio hinaus, die offensichtlich eher eine Ausnahme in der Verwendung des Begriffsworts darstellt, faßt die Textstelle die

Möglichkeiten der Interdependenz zwischen tonus und intonatio zusammen: die Erläuterung „tonus est cantus intonatio" scheint mit den in zahlreichen Quellen begegnenden Melodiemodellen zu korrespondieren, in deren „tonangebendem" Vorsingen die wichtigste liturgische Funktion der intonatio liegen dürfte.

Eine abweichende Bedeutungsschattierung vertritt die Schrift *De praeceptis artis musicae* (um 1480) des Italieners Guilelmus monachus in den Kap. *Alius modus componendi cum tribus vocibus*:

Facias tuum tenorem non disiunctum et bene intonatum, et facias ipsum diminutum sicut volueris... Fac tenorem bene intonatum grossum, hoc est, non diminutum et non disiunctum... (CSM 11, 42 f.).

Hier geht es also nicht um die Ausführung liturgischer Gesänge im Rahmen des Systems der Kirchentöne, sondern um Probleme des mehrstimmigen Komponierens, der Verarbeitung eines Tenor, der die Grundlage der geplanten Kompos. bildet. Der Zusatz bene zu intonatum deutet an, daß intonatum als besondere Qualität des kompositionsgerecht zubereiteten, d. h. passend gegliederten („non disiunctum") und rhythmisierten („grossum, hoc est non diminutum") Tenor zu verstehen ist – wobei möglicherweise der Aspekt des Herausarbeitens der tonalen Kontur, die den Stimmen, für deren Führung der Autor anschließend Regeln aufstellt, Halt zu geben vermag, den Anknüpfungspunkt für die Verwendung des Terminus bildet.

Von dieser Ausnahme abgesehen, bleibt der Bedeutungsgehalt des Begriffswortes in den umrissenen liturgischen Zusammenhängen in der Folgezeit konstant, auch in den seit dem 16. Jh. an Gewicht zunehmenden vulgärsprachlichen Quellen. Deutlich wird das z. B. an der Kap.-Überschrift *Intonirung der kleinen Psalmen* in der *Musica choralis deudsch* (Wittenberg 1533; E III) des protestantischen Kantors M. Agricola, der für alle acht Toni charakteristische Melodiemodelle für das Absingen der „kleinen" Psalmen bringt, an der entsprechenden Formulierung in der Vorbemerkung zum *Libro segundo* der *Declaración de instrumentes musicales* Juan Bermudos (1555):

en el quel se tracta introduciones en Musica para los principiantes en ella, conuiene a saber arte de canto llano con las entonaciones de los psalmos en todos los modos (fol. XXv.)

oder bei Pietro Pontio im *Ragionamento di Musica* (Parma 1588; Faks.-Neudruck hg. v. S. Clerx, Kassel-Basel 1959), wo „i principij delle intonationi de Salmi" (97) in der nunmehr vertrauten Weise dargestellt werden.

Noch J. G. Walther definiert in seinem *Musicalischen Lexikon* (Lpz. 1732):

Intonare (ital.) anstimmen, vorsingen. Z. E. intonar' un Salmo, intonare l'antifona, einen Psalm, die Antiphonam anstimmen, anfangen (330).

II. Mit der Geschichte der vokalen, vor allem liturgisch bestimmten Intonatio eng verknüpft erscheint die im folgenden zu entwickelnde Begriffsgeschichte der instrumentalen Intonation, unter der ein improvisiertes oder schriftlich fixiertes kurzes INSTRUMENTALSTÜCK EINLEITENDEN ODER DIE TONART FESTLEGENDEN CHARAKTERS zu verstehen ist.

Während die Praxis des instrumentalen Intonierens vermutlich mit den Anfängen des Orgelspiels konform ging – vgl. G. Frotscher, *Gesch. d. Orgelspiels u. d. Orgelkomp.* (Bln [2]1959):

Eine Aufgabe für den Organisten mag es noch gewesen sein, Intonationen zur Einleitung des liturgischen Gesangs und als Tonangabe für den Priester zu spielen (56) –,

tritt die Bezeichnung Intonation erst verhältnismäßig spät, im 16. Jh., auf und setzt quasi die im vorigen Abschn. behandelte Entwicklung fort. Im Zusammenhang mit dem allgemein seit dem Ausgang des Mittelalters zu beobachtenden Wandel im Verhältnis von Musiktheorie und mus. Praxis verlagert sich bei dieser Verwendungsweise des Terminus der Schwerpunkt des Quellenmaterials: statt theoretischer Traktate stehen nunmehr Kompos. mit dem Titel „Intonation" im Vordergrund. Damit ergibt sich die Notwendigkeit, aus der Sachgeschichte – der sich in unmittelbarer Nachbarschaft zu anderen Formen intonatorischen Charakters (etwa Toccata, Praeambulum, Präludium oder Ricercare) vollziehenden Geschichte der Intonation – den Geltungsbereich der Bezeichnung zu ermitteln.

Als früheste Belege der instrumentalen Intonation gelten die *Intonationi d'organo/di Andrea Gabrieli et di Gio: suo nepote/... Composte sopra tutti li Dodeci Toni della Musica* (Libro Primo, Venedig 1593; hg. v. P. Pidoux, Kassel 1941-43). Die Slg. umfaßt – abweichend vom exakten Wortlaut des Titels – Intonationen des ersten bis achten Tones (von den sich anschließenden Toccaten durch ihre Kürze – maximal 16 Takte – unterschieden), die im Wechsel von akkordischen Blöcken und von Passagen, oft in komplementärer Rhythmik beider Hände gestaltet, den jeweiligen Tonus in seiner Eigenart kompositorisch erfassen. Obwohl die Slg. selbst keine Hinweise auf die Funktion dieser Stücke gibt, kann vermutet werden, daß sie für den Gebrauch in der Messe bestimmt waren.

Während bei Gabrieli die Nähe zur Toccata besonders deutlich zum Ausdruck kommt, zeigen die beiden Intonationes der *Harmonia organica/in Tabulaturam Germanicam compositam* (1645; hg. v. Fr. Schreiber, DTB XXI-XXIV, Augsburg 1924) des Nürnbergers J. E. Kindermann eine ausgeprägte Affinität zu den ebenfalls in der Slg. vertretenen *Praeambula per omnes Tonos Figurales*, Fantasien und Fugen. Namentlich zwischen der *Fuga super „Was mein Gott will"* und der *Fuga super „Herr Jesu Christ, waar Mensch vnd Gott* einerseits und den *Intonationes super „Gib frid zu unser zeit"* und zum *Magnificat 4. Toni* andererseits in ihrer dichten, den Cantus firmus kontrapunktisch verarbeitenden Faktur besteht enge stilistische Verwandtschaft.

D. Speer beschreibt in seinem Lehrwerk *Grund-richtiger... Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt* (Ulm 1697) die Funktion der Intonation als einer

Anzeigung eines jeden Thons/ob solcher dur=das ist hart oder scharff/oder mol, das ist weich oder gelind (20),

die wohl am besten auf *Orgel/Clavier/*oder einem *Musicalisch*[en] *Bass-Instrument* vorzunehmen ist. Bei seinen in Partitur notierten, jeweils zwei Takte um-

fassenden Beispielen für derartige Intonationes handelt es sich um verschiedene Rhythmisierungen von Kadenzformeln, die wie Speer später (46) anmerkt, Modellcharakter für eigene improvisierte *Anstimmungen* tragen.
In Fr. X. Murschhausers *Prototypon Longo-Breve Organicum* (Nürnberg 1703-07; hg. v. M. Seiffert, DTB XVIII, Lpz. 1917) dagegen heben sich die insgesamt zwei Intonationes, die in die Satzfolge Intonatio – Praeambulum – Fuga I und II – Praeambulum bzw. Toccata arpeggiata eingebettet erscheinen, durch ihre besondere Knappheit (jeweils 10 Takte) und durch den völligen Verzicht auf kontrapunktische Arbeit von den übrigen Sätzen ab.
Die Intonationen Murschhausers gehören nicht nur zeitlich bereits in die Nähe der Äußerungen J. Matthesons zum Thema Intonation, sondern zeigen auch Merkmale, die soweit zum allgemeinen Verständnis des Terminus gehört zu haben scheinen, daß sie auch in Matthesons Definition begegnen. In seinem enzyklopädischen Werk *Der vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739) schreibt er:

§ 54. Das so genannte Fantasiren bestehet demnach in verschiedenen Stücken... Intonazioni, Arpeggi, senza e con battuta, Arioso, Adagio, Passaggi, Fughe, Fantasie, Ciacone, Capricci &c. sind die vornehmsten, welche alle mit einander, samt ihrem Final, unter dem allgemeinen Nahmen der Toccaten begriffen werden können, als welche überhaupt ein Gespiele bedeuten...
§ 55. Die Intonatio geschiehet am besten mit einigen wenigen vollen Griffen; wiewol auch gewisse gebrochene Accorde ... Dienste hiebey thun können. Doch muß es, so viel möglich, ungezwungen und ohne Vermerckung des Tacts geschehen.
§ 57. Arpeggi senza Battuta sind diejenigen, so zur Abwechselung gebraucht werden, und in 8 bis 10 gebrochenen Stimmen mit vollen Griffen auf und niederfahrend. Sie werden sowol zu Anfang, in der Intonation, oder Intrada, als hernach, hin und wieder gebraucht und eingestreuet (477).

Wesentlich erscheinen hier folgende Punkte: die Intonation wird zu den improvisatorischen Gattungen gerechnet (das „so genannte Fantasiren") und dem Oberbegriff Toccata zugeordnet, einer zur Zeit des Verfassers schon beinahe obsoleten Form, auf deren Vielgliedrigkeit und Virtuosität die Textstelle hinweist. Improvisatorische Ungebundenheit kommt besonders in der Gleichsetzung mit „ein Gespiele" zum Ausdruck, das sicher nicht pejorativ gemeint ist, sondern abgrenzend gegenüber den schriftlich fixierten Kompos., wofür auch die Einordnung in das Kap. „Spielkunst" spricht. Ebenfalls akzentuiert wird die introitive Funktion der Intonation, am deutlichsten in der Erläuterung durch das offensichtlich als verwandt angesehene Begriffswort Intrada. Aus dem über den mus. Gehalt der Intonation Gesagten geht hervor, daß ihre wesentlichen Komponenten dazu geeignet erscheinen, die angespielte Tonart festzulegen (Betonung des akkordischen Spiels), und daß ihre Bedeutung weniger in sich selbst liegt, als in ihrem Zusammenhang zu der Musik, zu der intoniert werden soll. Offen bleibt, welcher der Ort dieser Musik ist; die Mehrzahl der überlieferten Kompos. scheint für den gottesdienstlichen Gebrauch bestimmt.

Von wenigen Ausnahmen abgesehen beziehen sich theoretische Äußerungen bzw. Anweisungen für die mus. Praxis vom 18. Jh. an auf die liturgische Funktion der Orgelintonation in der Messe oder dem protestantischen Gottesdienst, wobei sie sich zum Teil mit den in I besprochenen Vorschriften berühren. Ein Beispiel dafür ist die Intonationsordnung von 1746 aus dem Graduale von Einsiedeln, das folgende Anweisungen für den Organisten enthält:

Primus	tonus intonatur ex *D* ♮ vel transponendo ex *E* ♮ in *f* apponitur ♯
secundus	tonus ex *G* ♭
tertius	tonus ex *A* ♮ intonatur
quartus	tonus ex *E* indirecte intonatur et finitur
quintus	tonus ex *D* ♯ transponendo
sextus	tonus ex *F* intonatur vel transponendo ex *G* ♮ in *f* apponitur ♯
septimus	tonus ex *D* ♯ supponitur
octavus	tonus ex *G* ♮ intonatur

(zit. nach L. Söhner, *Die Gesch. d. Begleitung d. gregorianischen Gesanges in Deutschland, vornehmlich im 18. Jh.*, Augsburg 1931, 150).

Der hier umrissene Gebrauch des Terminus reicht in der kirchenmus., speziell organistischen Praxis beider Konfessionen bis in die Gegenwart. Die Abgrenzung gegenüber dem Choralvorspiel, das sich namentlich im protestantischen Gottesdienst zu besonderer Bedeutung entfaltete, wird aus dem folgenden Beleg deutlich:

Richtlinien f. d. Tätigkeit d. Orgel im Gottesdienst, Anlage zur Agende f. evangelisch-lutherische Kirchen, Bd. I, 1954: In selbständiger Funktion ist die Orgel befugt, d) die Gesänge des Geistlichen, des Chores und der Gemeinde zu intonieren, d. h. mit einem kurzen Vorspiel zu versehen, soweit das nötig ist (zit. nach: Anh. zu G. Rietschel, *Die Aufgabe d. Orgel im ev. Gottesdienste bis in d. 18. Jh.*, Lpz. 1893; Nachdruck Hildesheim 1964, 76).

Im Unterschied zum mus. eigengewichtigen Choralvorspiel, das den Cantus firmus durchführt, bleibt die Intonation also auf die praktische Notwendigkeit des Tonangebens beschränkt, woraus sich die Forderung nach äußerster Knappheit und, im Falle der Einleitung des von der Gemeinde zu singenden Kirchenliedes, oft auch besonderer motivischer Prägnanz ergibt.

III. Seit dem 14. Jh. wird der Terminus im Instrumentenbau, vor allem im Orgelbau, für das Einregulieren der Grundstimmung und der Klangfarbe verwendet, wobei im ersten Fall oft auch Fragen der mus. Temperatur in seine Behandlung einfließen. Entwickelt haben dürfte sich dieser Bedeutungsstrang aus der in I dargestellten allgemeinen Bedeutung der verbalen und der substantivischen Form, da der Vorgang des Stimmens bzw. des Klangregulierens von dem des Zum-Klingen-Bringens, Erklingen-Lassens kaum zu trennen ist; denkbar erscheint jedoch auch, daß es sich bei dieser Verwendungsweise um eine Neubildung handelt, die in der Tradition des ursprünglichen tonus/tónos (etymol. verwandt mit teino=spannen, etwa von Saiten) wurzeln könnte. Der möglicherweise früheste Beleg für intonare als orgelbautechnischer Fachausdruck findet sich in einer anonymen Hs. des 14. Jh. (*Si quis concordiam...*):

Si quis concordiam organorum scire voluerit, ita inchoare studeat: imprimis intonet calamos suos et ponat super unamquamque clavem unum calamum incipiendo in C fa ut, determinando concordiam suam in G sol re ut spatiato scilicet per diapente id est per quintam notam scilicet per ut sol (ed. Kl.-J. Sachs, *Mensura fistularum. Die Mensurierung d. Orgelpfeifen im Mittelalter*, Stuttgart 1970, I, 140).

Intonare wird hier in Verbindung mit dem Stimmen der Orgel (concordia organorum) erwähnt – offensichtlich als Arbeitsschritt, der dem eigentlichen, im folgenden Text beschriebenen Stimmungsvorgang vorauszugehen hat. Da das Intonieren vor dem Einsetzen der Orgelpfeife vorgesehen ist, kann vermutet werden, daß es sich auf eine provisorische REGULIERUNG DER ANSPRACHE bezieht.
Dagegen läßt der folgende Textauszug aus den Akten zu einer Orgelrevision in St. Lucca (1473) auf einen Zusammenhang mit Stimmung und Klangcharakter schließen, ohne das Begriffswort im einzelnen abzugrenzen: der Orgelrevisor beklagt sich hier, daß die tiefen Töne der Orgel

dissonantes, discordes, male intonate, non equales nec correspondentes (zit. nach O. Kinkeldey, *Orgel u. Klavier in d. Musik d. 16. Jh.*, Lpz. 1910, Nachdruck Hildesheim 1968, 62)

seien.
Bei A. Schlick (*Spiegel d. Orgelmacher vnd Organisten*, Speyer 1511) wird erneut die Gültigkeit der Bezeichnung für Ansprache und Klangfarbe der Orgelpfeifen hervorgehoben:

Item soll man sich fleissen die pfeiffen woll zü intoniren/ das sie yr recht volkhommen stym geben nitt in die quint oder in die octaff fallen. nit pfisen/ wispeln halber lutten/ oder gantz stümmen sein. sonder so man ein clauem mit eim finger rurt so schnel oder gerad man mag ongeferlich/ das sie frey angeen. vnd nit versag (ed. P. Smets, Mainz 1937, 23).

Deutlich dagegen auf die Stimmung zielt M. Praetorius ab, wenn er im *Syntagma musicum* (Bd. II, Wolfenbüttel 1618) schreibt:

...sind die blasende Instrumenta von den Instrumentmachern sehr vnterschiedlich/eins hoch/ das ander niedrig intonirt vnd gemacht worden (14).

Den handwerklichen Vorgang in den Vordergrund stellt J. Adlung in seiner *Anleitung zu d. mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758):

Bey dem Intoniren (so nennt man es, wenn man sie [die Orgelpfeifen] zum Klange bringet), wird bisweilen ein Überblasen vernommen, welches bey manchen Stimmen eine Schönheit, bey einigen aber ein Fehler ist (374).

Die Vielschichtigkeit des Begriffsworts wird in folgender unmittelbar aus der orgelbauerischen Praxis stammender Äußerung G. Silbermanns erkennbar, die sich in seinen 1710 niedergeschriebenen Erläuterungen zum Dispositionsentwurf für die Freiberger Domorgel findet:

Das Pfeiffenwerck intonire ich so, daß alles sowohl in der Tieffe als höhe auf dem augenblicke anspricht und müssen alle Stimmen aequal und scharff intoniret werden, das Hauptmanual soll einen gravitätischen Klang bekommen, das Oberwerck scharff und etwas spizig, die Brust recht delicat und lieblich intoniret werden (zit. nach E. Flade, *Der Orgelbauer Gottfried Silbermann*, Lpz. 1926, 53).

Hingegen bemängelt er bei der Orgel zu St. Pauli in Leipzig, daß sie „stumpf, unfreundlich und hornicht intoniret" sei (Flade, a. a. O. 131). Beide Zitate deuten an, daß der Vorgang des Intonierens weit über die Erfordernisse des Stimmens hinaus Ansprache und Tongebung der Orgelpfeifen im Detail regelt und zugleich in der Abstufung der Klangfarben von Einzelregistern, Registergruppen und den bei Silbermann in ihrem Eigengewicht deutlich ausgeprägten Werken wesentlich über den Charakter der Orgel entscheidet. Auffallend wenig beschäftigt sich Silbermann mit dem Problem der Stimmung, im Gegensatz zu seinem älteren Zeitgenossen A. Werckmeister, in dessen theoretischen Schriften Fragen der Temperatur neben denen des Ansprechens der Orgelpfeifen und ihrer Klangfarbe eine bedeutende Rolle spielen, so in der *Erweiterten u. verbesserten Orgelprobe* (Quedlinburg 1698):

Die Mixturen müssen in acht genommen werden/ ob sie so starck/ als sie verdungen worden/ und ob sie zum Theil etwa im Labio zugedruckt sind/ denn wenn sie nicht können zur reinen intonation und Stimmung gebracht werden/ ist dieses etlicher Orgelmacher äußerstes/ doch sehr böses refugium, daß sie dieselben zudrücken (7);
Nach diesem nehme man eine Stimme nach der andern durch das gantze Clavir, durch alle Claves war/ und höre ob die Pfeiffen in sich selbst rein klingen/ ob sie gleich intoniren, geschwinde/ und recht anschlagen (23);
... daß man höre/ ob es richtig in der intonation sey/ wie die temperatur laute (25);
Damit aber eine Äqvalität in solchen Stimmwercken verbleibe ... muß auch vor allen dingen eine gute Mensur ... darinne seyn ... denn ohne dieses kann keine gleichheit des klanges oder intonation erfolgen (36).

Werckmeister verwendet den Ausdruck Intonation bzw. intonieren offensichtlich zusammenfassend für einen ganzen Komplex von Ton- oder Klangeigenschaften der Orgelpfeifen bzw. von Tätigkeiten, die zur Erzielung eines innerhalb der Register homogenen („äqualen") und zugleich charakteristischen Klanges sowie zum Erreichen einer praktikablen Stimmung (ohne die berüchtigten „Wölfe") beitragen.
In der im folgenden zitierten jüngeren Quelle dagegen wird wieder klar zwischen Stimmung und Intonation unterschieden, wobei Intonation ausdrücklich auf die Regulierung der Ansprache der Pfeifen beschränkt wird:

Reparaturvorschlag des Homburger Orgelbauers Philipp Heinrich Burgy, 1823: Nach erfolgter Wiedereinsetzung des Pfeifenwercks wird solches gut intonirt, das alles prompt anspreche, und sodann neu gestimmt (zit. nach M. Bringezu-Paschen, *Joh. Conrad Burgy*, Mitt. d. Vereins f. Gesch. u. Landeskunde zu Bad Homburg v. d. Höhe, XXXI. Heft 1970, 189).

Auch für den heutigen Orgelbau gilt noch das, was J. G. Töpfer in seinem *Lehrbuch d. Orgelbaukunde* (Weimar 1855, neubearb. v. P. Smets, Mainz 1955–60) als Leistung der Intonation beschreibt:

Aufgabe der Intonation ist es, jede Pfeife zur leichten Ansprache zu bringen, sie mit dem gewünschten Toncharakter zu versehen... Die Intonation, die der Orgel ihren künstlerischen Wert verleiht, ist die Krönung der Orgelbaukunst (585).

IV. Eine eigene Nuance erhält das Begriffswort Intonation in der Aufführungspraxis, insbesondere der Gesangstechnik und dem Spiel der Blas- und Streichinstrumente (genauer: der Instrumente, bei denen der Spieler selbst die Tonhöhe beeinflussen kann); unter Intonation wird, etwa seit dem 18. Jh., in diesem Zusammenhang die Art der Tongebung und die Einhaltung der korrekten Tonhöhe verstanden, wobei sich des öfteren Zusammenhänge mit der in Abschn. III beschriebenen Bedeutung ergeben und wie dort eine Spezialisierung der als Ausgangspunkt vermuteten Grundbedeutung als Grundlage der Bedeutungsentwicklung angesehen werden kann.
Die Spannweite der Merkmale guter Intonation (bemerkenswert ist, daß Intonation in diesem Zusammenhang fast stets mit qualitativ wertenden Zusätzen versehen wird) läßt sich mit besonderer Deutlichkeit dem Lehrwerk des ital. Sängers und Gesangspädagogen P. F. Tosi entnehmen, den *Opinioni de'cantori antichi e moderni o sieno Osservationi sopra il canto figurato* (Bologna 1723), die J. Fr. Agricola in seiner *Anleitung zur Singkunst* (Bln 1757) übersetzte und kommentierte (Faks.-Nachdruck beider Werke hg. v. E. Jacobi, Celle 1966). Intonare bzw. intonieren wird vor allem dann erwähnt, wenn es um die Ausführung technisch schwieriger Stellen geht:

E soprattutto, che i finali de' Motetti sieno eseguiti da' Passaggi distaccati, intonati, e veloci (48)
(... und vor allen Dingen, daß die Passagien welche das Motet endigen, wohl abgestoßen, intoniret, und geschwinde vorgetragen werden) (163).

In ähnlicher Weise auf die Qualität der Tonerzeugung und das Treffen des Tones zielt J. A. Hiller in der Vorrede zu seinen 1769 erschienenen *Liedern f. Kinder* ab:

Ein guter Zusammenhang der Stimme, eine reine Intonation, ein deutlicher und affektvoller Vortrag, ist richtiger als alle Mordente, Triller und Doppelschläge (zit. nach K. Wichmann, *Der Ziergesang u. d. Ausführung d. Appoggiatura*, Lpz. 1966, 83).

Auch im instrumentalen Bereich umfaßt der Geltungsbereich des Terminus sowohl die Tonhöhe als auch die Art der Tonerzeugung; als Beispiele genannt seien zwei auf die Querflöte bezogene Textstellen:

J. G. Tromlitz, *An d. mus. Publikum* (Lpz. 1796): ... daß man das Kopfstück auseinanderziehen kann, taugt nichts, oder doch ebenso wenig, und noch weniger, als wenn man ... einen Auszug ... in das Kopfstück macht, und zugleich das innere und äußere Verhältniß ganz vernichtet, wobei nicht nur der schöne Ton, sondern auch die reine Intonation verlohren gehet (3);
Th. Böhm, *Die Flöte u. d. Flöten-Spiel in akustischer, technischer u. artistischer Beziehung* (Lpz. u. Bln 1871): Nach diesen Erklärungen ist es evident, dass eine Flöte nur in einer Stimmung möglichst rein abgestimmt werden kann, und dass jede Verkürzung oder Verlängerung oberhalb der Tonlöcher nachtheilig auf die Intonation einwirken muss (7).

V. Die in Rußland zu beobachtende Sonderentwicklung des Terminus zu einem zentralen Begriff der marxistischen Musikästhetik – entstanden vor allem aus der Vorstellung B. Vl. Asaf'evs von Intonation als einem In-Töne-Fassen von Inhalten – ordnet sich ein in eine im 19. Jh. begonnene, wohl spezifisch russ. terminologische Entwicklungslinie, die sich bestrebt zeigt, den linguistischen Intonationsbegriff für die Musik nutzbar zu machen.

*

Exkurs: In der Linguistik, speziell der Phonetik, ist das Begriffswort Intonation seit dem 19. Jh. fest verankert, wobei sein Bedeutungsgehalt auch innerhalb der einzelnen Philologien, etwa der Germanistik oder Anglistik, unterschiedlich ist, je nach dem z. B., ob die Einzelsilbe, das einzelne Wort oder größere syntaktische Einheiten bezeichnet werden. Während in der älteren Forschung der Gesichtspunkt der Wortbildung im Vordergrund steht (vgl. etwa die Definition K. H. Meyers von Intonation als einer „Verschiedenheit des Silbenakzents innerhalb eines Wortes oder Akzentqualität", in: *Slavische u. indogermanische Intonation*, Heidelberg 1920, 7), tritt seit den 30er Jahren des 20. Jh. der syntaktische Aspekt in den Mittelpunkt der Intonationsforschung, die besonders im Zusammenhang mit der Entwicklung des Strukturalismus an Gewicht gewinnt. Der Bedeutungsspielraum reicht dabei von der Gleichsetzung mit „speech-melody" (B. V. Bratus, *Russian Intonation*, Oxford 1972, 3) bzw. „Sprechmelodik" (O. v. Essen, *Grundbegriffe d. Phonetik*, Bln [3]1972, 19) bis zu der mit Rücksicht auf die eher praktische Zielsetzung der Verfasserin enger gefaßten Bestimmung „Intonacija – ėto izmenenie osnovnogo tona, intensivnosti i dlitel'nosti zvučaščego predloženija" („Intonation ist die Veränderung des Grundtones, der Intensität und der Dauer eines erklingenden Satzes") bei E. A. Bryzgunova, *Zvuki i intonacija russkoj reči* („Laute u. Intonation d. russ. Sprache", Moskau 1972, [2]1977, 16) oder der Zuordnung zu den Phonemen, unter denen die Intonation den „suprasegmentalen Phänomenen" zuzurechnen sei, bei H. J. Vermeer (*Einführung in d. linguistische Terminologie*, Darmstadt 1971).
Für das Russ. läßt sich im 19. Jh. die ältere Bedeutung etwa im Sinne einer Akzentqualität nachweisen – so bei V. I. Dal', der in seinem *Tolkovoj slovar' živogo veliko-russkogo jazyka* („Kommentiertes Wb. der lebenden großruss. Sprache", Moskau 1963–66) definiert: „Intonacija – osobenno sil'noe udarenie na čem-libo" („Intonation ist eine besonders starke Betonung auf etwas"). Daneben scheint jedoch, wie im folgenden zu zeigen sein wird, ein vorwissenschaftliches Verständnis von Intonation im Sinne von „Sprechmelodie" bestanden zu haben.

Lit.: K. L. Pike, The Intonation of American English, Ann Arbor 1945; M. A. K. Halliday, Intonation and Grammar in British English, Den Haag 1967; Ph. Lieberman, Intonation, Perception and Language, Cambridge/Mass. 1967; E. Stock, u. Chr. Zacharias, Dtsch. Satzintonation, Lpz. 1971; M. Bierwisch, Regeln f. d. Intonation dtsch. Sätze, Studia grammatica VII, Bln [3]1973; J. Pheby, Intonation u. Grammatik im Deutschen, Bln [2]1980.

*

Wohl erstmals auf Musik angewandt wird die bis dahin sprachlichen Erscheinungen zugeordnete Bezeichnung Intonation von den Komponisten des Kreises um M. A. Balakirev und ihrem publizistischen Wortführer, dem Kunst- und Musikkritiker und Gelehrten Vl. V. Stasov, freilich in einer quasi selbstverständlichen Weise, die darauf schließen läßt, daß der Ausdruck allgemein verbreitet war.
So bemerkt M. P. Musorgskij, noch weitgehend auf den sprachlichen Aspekt beschränkt, zu den Vorarbeiten zu seiner Oper *Žnit'ba* („Die Heirat"):

... ja starajus' ... jarče očerčivat' te peremeny intonacii, kotorye javljajutsja v dejstvujuščich licach v vremja dialoga...
(„... ich bemühe mich, die Veränderungen in der Intonation, die bei den handelnden Personen während des Dialo-

ges vorkommen, deutlicher nachzuzeichnen...“; Brief v. 30. 7. 1868, *Materialy po istorii russkoj realističeskoj muzykal'noj ėstetiki*, Moskau-Leningrad 1956, 255).

Offensichtlich geht es ihm um eine möglichst sprachähnliche Nachahmung der Sprechmelodie der Personen in seiner Oper, deren emotionsbedingte Veränderungen er zu erfassen sucht.

Stasov dagegen stellt bereits die mus. Komponente der Intonation, das Resultat des kompositorischen Erfassens gesprochener Sprache in den Vordergrund, wenn er in einer postumen Würdigung Musorgskijs hervorhebt:

...s takoju blizost'ju intonacij golosa k čelovečeskoj reči, kakich do nego počti nikto ešče ne dostigal („... mit einer solchen Annäherung der Intonationen der Stimme an die menschliche Sprache, wie sie vor ihm niemand erreicht hat“; in: *Pamjati Musorgskogo* [„Dem Andenken Musorgskijs“], 1881, Izbrannye sočinenija [„Ausgewählte Werke“] III, Moskau-Leningrad 1952, 41).

Über die Bedeutung Musorgskijs für die Geschichte der russ. Musik urteilt er:

Musorgskij vnes v novuju russkuju muzyku ėlement pravdy, real'nosti – nerazdel'noe soedinenie slova i muzyki, pravdy intonacii, dovedennoj do najvycočajšej stepeni estestvennosti i žiznennosti (ibid. 729; „Musorgskij führte in die neue russ. Musik ein Element der Wahrheit, der Realität, ein – die untrennbare Einheit von Wort und Musik, die Wahrheit der Intonation, die zur höchsten Stufe von Natürlichkeit und Lebensechtheit geführt wird“).

Fast vom sprachlichen Gehalt des Intonationsbegriffes abstrahiert A. P. Borodin, der die Skizzen zu der seit 1869 entstehenden Oper „Fürst Igor'“ mit der Überschrift „Igor' v intonacijach“ („Igor' in Intonationen“) versieht (zit. nach B. Jarustovskij, *Dramaturgija russkoj opernoj klassiki* [„Dramaturgie d. klassischen russ. Oper“], Moskau 1952, 219) und damit Intonation als primär mus. Einheit auffaßt. In wesentlichen Zügen von der Linguistik beeinflußt erscheint die Bezeichnung Intonation in den Arbeiten der Moskauer Musikwissenschaftler B. L. Javorskij (1877-1942; vor allem in *Stroenie muzykal'noj reči* [„Aufbau der mus. Sprache“], Moskau 1908) u. S. Protopopov. In seinem Hauptwerk *Elementy stroenija muzykal'noj reči* („Elemente d. Aufbaus d. mus. Sprache“; hg. v. B. L. Javorskij, Moskau 1930) legt Protopopov die Herkunft seines Intonationsbegriffs dar:

Vsjakoe zvukovoe obščenie čeloveka s okružajuščim mirom proischodit čeres intonirovanie (ozvučivanie) vnutrennych motornych, ėmocional'nych, volevych i sozercatel'nych projavlenij čelovečeskogo organizma. Slovo ‚intonacija' proischodit ot latinskogo slova *intonare* – gremet', gromko proiznosit', perevodit' v zvuk (117; „Jede klangliche Mitteilung eines Menschen an seine Umwelt vollzieht sich durch ‚Intonieren' [‚Vertonen'] der inneren motorischen, emotionalen, willensmäßigen und geistigen Vorgänge des menschlichen Organismus. Das Wort ‚Intonacija' kommt vom lat. Wort *intonare* – donnern, laut aussprechen, in Töne umsetzen“).

Bemerkenswert erscheint, daß Protopopov, wie auch Javorskij und Asaf'ev, intonacija als direkt aus dem Lat. abgeleiteten Neologismus einführt, der keine Beziehungen zu den in der westeuropäischen Musik gebräuchlichen Verwendungsweisen zeigt. Verdeutlicht wird der Vorgang des *intonirovanie* an Beispielen aus der russ. Phonetik, unter denen vor allem die Intonation des Frage- und des Aussagesatzes für den mus. Bereich wichtig werden soll. Entscheidend ist dann die Erweiterung des Geltungsbereichs phonetischer Intonationsmodelle auf die Musik:

Muzykal'noe iskusstvo ... pol'zuetsja schemami intonacii čelovečeskogo reči, pri pomošči kotorych zapečatlevaet processy motornych, ėmocial'nych, volevych i sozercatel'nych aktov (118; „Die Musik ... bedient sich der Schemata der Intonationen der menschlichen Sprache, mit Hilfe derer sie motorische, emotionale, willensmäßige und geistige Vorgänge ausdrückt“),

wobei als wesentlichstes Hilfsmittel zur Bildung mus. Intonationen Symbole anzusehen sind:

Intonacii, kotorye vyrabatyvajutsja opredelennym narodom, ego klassom i priobretajut značenie uslovnogo vsem ponjatnogo oboznačenija processa, uslovno nazyvajutsja simvolami. Simvoly obladajut aktivnoj siloj vpečatljaemosti v tečenie togo vremeni, dlja kotorogo ėtot process javljaetsja aktivnym. Zvukovoj simvol est' postojanstvo sootnošenija meždu schemoj processa i ego zvukovym otobraženiem... Smysl' intonacij možet byt' vskryt putem izučenija prirody samogo zvukogo materiala i principov oformlenija ėtogo materiala (ibid. 118; „Intonationen, die sich bei einem bestimmten Volk, seiner Klasse, herausgebildet haben und die die Bedeutung der allgemein verständlichen Bezeichnung für einen Vorgang erhalten haben, werden im allgemeinen Symbole genannt. Symbole verfügen über die aktive Kraft, Eindrücke über die Zeit zu vermitteln, in der ein Prozeß abläuft. Ein Klangsymbol bildet die Konstante im Verhältnis zwischen dem Schema eines Prozesses und seiner klanglichen Darstellung... Der Sinn einer Intonation kann durch die Untersuchung der Natur des Klangmaterials selbst und durch die Prinzipien der Gestaltung dieses Materials enthüllt werden“).

In Analogie zur gesprochenen Sprache lassen sich auch in der Musik Abfolgen von stabilen oder instabilen Klangbildungen (etwa in der Aufeinanderfolge von Tonika und Dominante) feststellen, die dem sprachlichen Gegensatz von Frage und Antwort entsprechen und zur Analyse jeder Kompos. herangezogen werden können:

Vsjakoe muzykal'noe proizvedenie (bol'šaja forma, sostojaščaja iz n'ogo količestva intonacij) možet byt' proanalisirovano do otdel'noj intonacij vključitel'no, t. k. intonacija javljaetsja najmen'šej (po postroeniju) zvukovoj formoj vo vremeni. (119; „Jedes mus. Werk [eine Großform, die aus der n-fachen Anzahl von Intonationen besteht] kann analytisch bis auf die einzelnen Intonationen zurückverfolgt werden, da die Intonation ihrem Aufbau nach die kleinste Klangform in der Zeit ist“).

Diese Grundüberlegungen führen Protopopov (ähnlich wie Javorskij) zu dem Versuch, Intonationen analog zur Linguistik zu klassifizieren und zu systematisieren. Ausgangspunkte dieser Klassifikation sind wiederum Modelle aus der russ. Phonetik, sprachliche Intonationskurven, deren Auftreten auch in der Musik der Verfasser zu belegen versucht. Im Vordergrund stehen die aus dem Verhältnis Fragesatz-Aussagesatz abgeleiteten Prinzipien der Instabilität bzw. Stabilität (neustojčivost' – ustojčivost'). Differenziert wird diese Grobeinteilung durch weitere Untergruppen, die eine Vielzahl von Verknüpfungen melodischer und harmonischer Formeln von einfachen Zwei- und Dreitongruppen bis hin zu Skalen und Kadenzbildungen innerhalb des für Protopopov

allein relevanten Bereichs tonal gebundener Musik erfassen. An der ausführlichen Entwicklung dieser analytischen Kriterien gemessen, nimmt das Begriffswort im weiteren Verlauf der Abhandlung einen verhältnismäßig geringen Raum ein und tritt gegenüber traditionellen harmonischen Bezeichnungen zurück – abgesehen von dem Kap. *Proischoždenie i vidy narodnoj pesni* (156-164; „Herkunft und Arten des Volksliedes"), wo es vor allem zur Untersuchung von Skalen der Volksmusik herangezogen wird; vermutlich erweist es sich doch als zu wenig differenziert für die Analyse komplexerer mus. Gebilde.
Zeigt sich bei Javorskij und Protopopov der Rückgriff auf die lingustische Terminologie und Methodik recht deutlich, so läßt er sich im Hauptwerk des Leningrader Komponisten und Musikforschers B. Vl. Asaf'ev, *Muzykal'naja forma kak process* („Die mus. Form als Prozeß", Moskau-Leningrad 1930-47; dtsch. v. D. Lehmann u. E. Lippold, Bln 1976), in dem eine umfassendere Definition von Intonation erarbeitet wird, nur noch gelegentlich nachweisen. Asaf'ev versteht unter Intonation allgemein die Fähigkeit des Komponisten, Inhalte in Tönen zu erfassen, wobei besonderes Gewicht auf der aus der Spannung zwischen außermus. Inhalt und Musik resultierenden dialektischen Prozeßhaftigkeit dieses Intonationsvorganges liegt:

... fließt der Prozeß des Intonierens, um nicht Sprache, sondern Musik zu werden, entweder mit der Redeintonation zusammen und verwandelt sich in eine Einheit, in eine rhythmische Wort-Ton-Intonation ... oder der Prozeß des Intonierens wird zur „mus. Rede", zur „mus. Intonation" (ibid. 225).

Die Umsetzung des klanglich wiederzugebenden Inhalts erscheint bei Asaf'ev also nicht mehr notwendigerweise durch Sprache vermittelt und ihr nachgebildet oder wenigstens strukturell verwandt, sondern ermöglicht durch die Herausbildung „fester Klangbeziehungen" (z.B. Intervalle; ibid. 257). Dabei ist die Anzahl und Gestaltung von Intonationen grundsätzlich unbegrenzt:

Lediglich die Intonationsauswahl ist in jedem sozialen Stadium, durch die Epoche und dann – in der Kunst – durch die Stilistik begrenzt (ibid. 256).

Damit ist eine weitere wichtige Komponente des Intonationsverständnisses bei Asaf'ev angesprochen: die Frage des mus. Stils, der sich als Resultat eines intonatorischen Evolutionsprozesses darstellt, in dem neben dem Komponisten und dem in einer bestimmten Epoche vorhandenen Intonationsvorrat das intonatorische Unterscheidungsvermögen und die Kritik der Hörer steuernd wirksam wird:

Das Vorhandensein des Phänomens der Intonation fügt alles, was in der Musik vorgeht (Momente des künstlerischen Schaffens und des Stils, die Evolution der Ausdruckselemente und die Formbildung) zu einem einheitlichen, mit der Entwicklung des gesellschaftlichen Bewußtseins konkret verknüpften Prozeß zusammen und umreißt das ganze konkrete Medium, durch das unser Intellekt das gesamte mus. Material steuert und zum Ausdruck eines Ideengehalts in emotional-sinnerfüllter Umhüllung macht. Geht man andererseits von der Massenrezeption aus an die Musik heran, so erklärt das Phänomen der Intonation die Ursachen für die Lebensfähigkeit oder -unfähigkeit von Musikwerken... Das Phänomen der Intonation verbindet das Musikschaffen, die Aufführungspraxis und das mus. Hören auch als kulturelle Genese zu einer Einheit, nämlich als Wahrnehmungstätigkeit mit Erlebnischarakter, die mit der Evolution des Gehörs, der auditiven Aufmerksamkeit und des auditiven Gedächtnisses verbunden ist... (ibid. 385).

Asaf'evs Intonationsbegriff hat sich in der Weiträumigkeit der Definition, in der zugleich eine gewisse Problematik liegt, in der philosophischen Verankerung in der Widerspiegelungstheorie und in der analytischen Anwendbarkeit auf alle Bereiche der Musik als außerordentlich fruchtbar erwiesen, wie zahlreiche jüngere, vor allem rezeptionstheoretisch orientierte Untersuchungen in der UdSSR, der ČSSR, Polen und der DDR bezeugen.
Als Beispiel genannt sei der auch in terminologischer Hinsicht aufschlußreiche Aufsatz von R. Kluge *Definition d. Begriffe Gestalt u. Intonation. Als Beitrag zur Mathematisierung d. Musikwiss.* (in: Beitr. zur Musikwiss. VI, Bln 1964, 85-100), in dem der Autor sich zunächst um eine Aktualisierung der Widerspiegelungstheorie im Lichte neuerer semiotischer und informationstheoretischer Forschungen bemüht. Von der Differenzierung des Asaf'evschen Ansatzes zeugt die Definition Kluges, die er aus seinen semiotischen Prämissen entwickelt:

Eine mus. Intonation ist eine Klasse mus. Zeichen hinsichtlich äquivalenter Struktur und äquivalenten gedanklichen Abbilds eines Hörers (93).

Damit knüpft Kluge an rezeptionstheoretische Vorstellungen Asaf'evs an, geht jedoch in der Bestimmung des Anteils von Komponist und Hörer an der Entstehung von Intonationen weit über ihn hinaus, wenn er feststellt:

Im Unterschied zur Definition von Gestalt ist für die Intonation nicht gefordert worden, daß diese Zeichen aus einem Musikwerk stammen müssen. Gerade diese Feststellung weist die Intonation als Kategorie der mus. Hörerfahrung aus (94)

oder wenn er unterscheidet zwischen:

Intonationen des Hörers bei der Rezeption eines Musikwerks einerseits, und den Intonationen des Komponisten, der das Werk geschrieben hat, andererseits... Die Intonationen des Komponisten fließen in die Gestalten ein: Zum gedanklichen Abbild des Komponisten von der ihn umgebenden Welt gehört das Abbild von der ihn umgebenden Musik (ibid. 96).

Weitere Überlegungen führen in den Bereich des „pragmatischen Aspekts der Semiotik", der sich im wesentlichen mit dem Verhältnis der verschiedenen „Intonationsfonds" bei Komponisten und Hörern zu beschäftigen habe.
In den Dienst differenzierter analytischer Arbeit gestellt wird der Terminus in den Untersuchungen des Prager Teams für Semiotik der Musik (besonders bei A. Sychra, J. Jiránek und J. Volek). Charakteristisch für die Verwendung des Intonationsbegriffs in dieser Gruppe ist neben seiner präziseren Abgrenzung gegenüber verwandt erscheinenden Begriffen wie Melodie, Genre oder Gestalt (etwa bei A. Sychra in: *A. Dvořák. Zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*; dtsch. v. G. Jünger u. J. Morgenstern, Lpz. 1973, 32 ff.) der Versuch, ihn in informationstheoretischer bzw. semiotischer Beleuchtung für die Analyse auch

komplexer mus. Werke nutzbar zu machen, wie es z. B. A. Sychra in seinen Untersuchungen zu Orchesterwerken A. Dvořáks und J. Jiránek in seiner „semantischen Analyse" des Violinkonzerts von A. Berg demonstrieren (in: Beitr. zur Musikwiss., Bln 1979).

Lit.: M. HAUPTMANN, Temperatur, Opuscula, Lpz. 1874, 16–24; W. APEL, Masters of the Keyboard, Cambridge/Mass. 1952; DERS., Gesch. d. Orgel- u. Klaviermusik bis 1700, Kassel-Basel-Paris 1967; H. H. EGGEBRECHT, Studien z. mus. Terminologie (Akademie d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, L, Nr. 10, Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse), Wiesbaden 1955, bes. 899 ff.; M. REIMANN, Art. Intonation in: MGG VI, 1957; H. GOLDSCHMIDT, Mus. Gestalt u. Intonation, Beitr. z. Musikwiss. IV, Bln 1963, 283 ff.; E. M. ORLOVA, B. V. Asaf'ev. Put' issledovatel'ja i publicista, Leningrad 1964 („B. V. Asaf'ev. Der Weg des Forschers u. Publizisten"); Intonacija i muzykal'nyj obraz. Stat'i i issledovanija muzykovedov sovetskogo sojusa i drugich socialističeskich stran („Intonation u. mus. Gestalt. Aufsätze u. Forschungen v. Musikwiss. der Sovet-Union u. anderer sozialistischer Länder"), Redaktion B. M. JARUSTOVSKIJ, Moskau 1965; Art. Intonation, in: RiemannL Sachteil, Mainz 1967; J. JIRÁNEK, Asafevova teorie intonace. Její geneze a význam, Prag 1967; DERS., Art. Intonation als ästhetischer Begriff, in: MGG XVI, 1979; Z. LISSA, Zeitstruktur u. Zeiterlebnis im Musikwerk, Aufsätze z. Musikästhetik, Bln 1969, 49–69; A. SYCHRA, Die Anwendung der Kybernetik u. d. Informationstheorie in d. marxistischen Ästhetik, in: Beitr. z. Musikwiss. XII, Bln 1970, 83–108; H. KÜHN, Marxistische u. hermeneutische Verfahren, dargestellt an Beispielen aus d. Beethovenforschung, in: Mus. Hermeneutik, hg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1975, 81–111; E. LIPPOLD, Intonation u. Widerspiegelung. Neue Gedanken zu einem alten Problem, in: Musikästhetik in d. Diskussion, Lpz. 1981, 11–23.

Brigitte Sydow-Saak, Hannover 1984

Inventio / Invention

lat. inventio, nomen actionis und nomen acti zu invenire, entdecken, erkennen, erfinden, ausdenken; ital. inventione, invenzione; engl. u. franz. invention; span. invención; dtsch. Invention.
In übertragenem Sinn auch das menschliche Vermögen, etwas zu erfinden; das entsprechende nomen agentis heißt lat. inventor. Gelegentlich finden sich zusammengesetzte oder abgeleitete Wortformen wie adinvenire, inventare, inventivus usw., die dem Begriff keine zusätzlichen Nuancen hinzufügen.

I. Der vokabulare Begriffsumfang entfaltet sich zwischen den Polen PLANVOLLE AUFFINDUNG VON ETWAS VORHANDENEM UND SPONTANE ERFINDUNG VON ETWAS GÄNZLICH NEUEM.
(1) In den lat. Musiktraktaten vom Mittelalter bis zum 16. Jh. begegnet das Verb invenire mit VERSCHIEDENEN BEDEUTUNGSAKZENTEN VON AUFFINDEN, VORFINDEN (REPERIRE) BIS HIN ZU ERDENKEN (EXCOGITARE).
(2) Auch im nicht-lat. Schrifttum des 16. bis 18. Jh. überwiegt die vokabulare Verwendung des Wortes bei weitem, wobei sich der Bedeutungsschwerpunkt auf das INGENIÖSE ERFINDEN EINMALIGER GEBILDE verlagert.

II. Bei P. Pontio verfestigt sich gegen Ende des 16. Jh. inventione zu einem TERMINUS IM SINNE VON THEMA ODER SOGGETTO IM POLYPHON GEBUNDENEN SATZ. Zudem bezeichnet Pontio damit singulär auch bestimmte Arten kontrapunktischer Konstellationen.

III. Aus der lat. Rhetorik, in deren Fachsprache inventio (εὕρεσις) seit M. T. Cicero als eines der officia oratoris zur BEZEICHNUNG EINES STADIUMS IM ENTSTEHUNGSPROZESS EINER REDE verwendet wird, geht der Begriff in Musiktraktate insbesondere dtsch. Herkunft über, sofern diese sich am Vorbild der gut ausgebauten Redelehre orientieren. Die ausführlichsten Diskussionen finden sich in Schriften der ersten Hälfte des 18. Jh.
(1) In Verbindung mit anderen partes rhetoricae wird inventio als BESTANDTEIL VON MODELLEN DER WERKGENESE thematisiert.
(2) Im Umkreis des Begriffs inventio werden HILFSMITTEL ZUR ERFINDUNG behandelt wie imitatio, loci topici und ars combinatoria.

IV. Ohne direktes Vorbild ist die BENENNUNG EINES (ZWEISTIMMIGEN, IMITATORISCH GEARBEITETEN) STÜKKES FÜR TASTENINSTRUMENT als inventio bei J. S. Bach (1723). Wortbelege finden sich in mus. Quellen seit 1555. Sie sind jedoch – mit Ausnahme der *Inventioni* von Fr. A. Bonporti (1712) – nicht als Werktitel zu deuten, sondern fügen sich in das Spektrum der umgangssprachlichen Verwendungsweisen des Wortes ein. Bachs Werk bildet den Ausgangspunkt für die spätere Verwendung von Invention als Titel, die erst im 20. Jh. in nennenswertem Umfang einsetzt; die so benannten Stücke weisen – je nach dem Begriffsverständnis ihrer Autoren – ein verschiedenes Maß an Gemeinsamkeiten auf.

I. Der vokabulare Begriffsumfang entfaltet sich zwischen den Polen PLANVOLLE AUFFINDUNG VON ETWAS VORHANDENEM UND SPONTANE ERFINDUNG VON ETWAS GÄNZLICH NEUEM.

(1) In den lat. Musiktraktaten vom Mittelalter bis zum 16. Jh. begegnet das Verb invenire in VERSCHIEDENEN BEDEUTUNGSAKZENTEN VON AUFFINDEN, VORFINDEN (REPERIRE) BIS HIN ZU ERDENKEN (EXCOGITARE). Der Wortgebrauch zeigt keine signifikante Entwicklung. Die Bedeutungsaspekte sind der gewöhnlichen Verwendung der Wörter invenire, inventio und inventor von Anfang an mitgegeben. Historische Wandlungen ereignen sich weniger im Begriff selbst als vielmehr in den Objekten oder Subjekten, die mit ihm verbunden werden. Allenfalls vom 15. Jh. an läßt sich eine Akzentverlagerung auf den Aspekt des erdenkenden Erfindens beobachten, wobei oft die Neuheit des Erfundenen noch besonders betont wird. Doch gibt es ähnliche Äußerungen auch schon früher, und umgekehrt wird der Aspekt des Auffindens nicht völlig verdrängt. Die systematische Einteilung des Begriffs – hier die Auffächerung der Bedeutungsnuancen von auffinden, entdecken bis hin zu erdenken – hat deshalb in diesem Abschnitt grundsätzlich Vorrang vor einer chronologischen Anordnung der Belege.
Invenire kann allgemein vorfinden, auffinden oder auch antreffen bedeuten und als Synonym von reperire gebraucht werden. Das Gefundene ist grundsätzlich vorhanden; es war lediglich bis zum Moment des Findens verborgen:

Aribo, *De musica* (zw. 1068 u. 1078): ditonum invenimus in istis litteris et sequentibus, Semiditonus vero in istis reperietur (CSM 2, 59);
Johannes Affl./Cotto, *De musica* (zw. 1100 u. 1121): Et hae duae clausulae rarius in cantu inveniuntur (CSM 1, 70: VIII,17);
Anon., *Compendium musicae mensurabilis artis antiquae* (13. Jh.): ...quandocunque tres breves inveniuntur inter duas longas, praedictae breves erunt aequales (CSM 34, 30: I,25).

Gelegentlich und ohne erkennbaren Unterschied wird das Kompositum adinvenire (mit Substantivform adinventio) in allen Bedeutungsvarianten von invenire gebraucht:

Beda, *Musica theorica* (frühes 8. Jh.): ...quia, si duas sesquitertias adinvenies, ut in his numeris XVIII XXIIII XXXII... (ed. Pizzani, in: Romanobarbarica V, 1980, 348);
Anon., *Mensura quadripartitae figurae* (12. Jh.): Quidam Ratisbonensis monachus nomine Otkerus, adinvenit hanc mensuram quadripartitam... (GS I, 348 a);
Anon., *Regulae de musica* (13. Jh.): Thubalcayn vero frater eius qui ferream artem primus adinvenit (ed. Mettenleiter, *Musikgesch. d. Stadt Regensburg*, Regensburg 1866, 65);
W. Odington, *Summa de speculatione musicae* (um 1300): Ideo necessaria est adinventio talium figurarum... (CSM 14, 93: V,2,3).

Häufig ist das Finden einer geistigen ‚Sache' das Ergebnis von planvollem Handeln, insbesondere dann, wenn jemand den Weg zum Ziel schon kennt und ihn einem anderen zeigt. Dies ist oft im mathematisch bestimmten Kontext der Fall, etwa bei der Proportionenlehre oder der Monochordeinteilung:

A. M. T. S. Boethius, *De inst. mus.* (um 500) II, 8: Regulae quotlibet continuas proportiones superparticulares inveniendi (ed. Friedlein, Lpz. 1867, 234, 19–20);
Guido Aret., *Micrologus* (um 1025) III: Eademque divisione per IIII, sicut cum .Γ. inventum est .C., simili modo per ordinem cum .A. invenies .D., cum .B. invenies .E., et cum .C. invenies .F., et cum .D. invenies .G., et cum .E.a., et cum .F.b. rotundam (CSM 4, 97: III,6–8).

Aber auch Töne von Melodien können zuverlässig gefunden werden, die Existenz einer geeigneten Methode vorausgesetzt:

Guido Aret., *Epistola de ignoto cantu* (nach 1028): ...tibi de inveniendo ignoto cantu optimum dirigo argumentum, nuper nobis a Deo datum, & utillimum comprobatum (GS II, 44 b).

Oftmals wird auf das Forschen und Fragen als Motiv verwiesen, das dem Finden vorangeht („quaerite et invenietis", Matth. 7,7 [Vulgata]):

Anon. Vivell, *Commentarius anon. in Micrologum Guidonis Aret.* (um 1070): Et vere curiosus perscrutator hoc inveniet (ed. Smits van Waesberghe, *Expos. in Micrologum Guidonis Aret.*, Amsterdam 1957, 156, 15);
Engelbert von Admont, *De musica* (zw. 1276 u. 1320): Cognoscenda est itaque primo natura harmoniae musicae, ut per consequens ex natura ipsius possimus extrahere & cognoscere rationes & differentias musicorum tonorum, quas ipsa natura fecit & formavit, sed ars solummodo quaesivit et invenit (GS II, 341 a).

Bei Boethius scheint inventio nicht nur die Entdekkung oder Erkenntnis zu bezeichnen, sondern auch die vorangehende Untersuchung einzuschließen:

Boethius, *op. cit.* I, 15: His igitur ita propositis dicendum videtur, quot generibus omnis cantilena texatur, de quibus armonicae inventionis disciplina considerat. Sunt autem haec: diatonum, chroma, armonia (200, 24–25).

Der Ausdruck „armonicae inventionis disciplina" kann als „Disziplin der Erforschung bzw. Erkenntnis der Harmonie" übersetzt werden, was von der Überschrift des dem folgenden Zitat vorangehenden Kapitels I, 10 *Quemadmodum Pythagoras proportiones consonantiarum investigaverit* (loc. cit., 196, 16–17) unterstützt wird. Dagegen ist nicht zu erweisen, daß Boethius hier inventio im Sinne des rhetorischen Terminus verwendet haben soll, der „the defining of subject matter and the devising of arguments" bezeichnet und zu der Übersetzung „discipline of harmonic theory" führt (vgl. C. M. Bower, *A. M. S. Boethius, Fundamentals of Music*, New Haven u. London 1989, 16, Anm. 81). Selbst wenn ein Bezug zur Rhetorik vorläge, verbliebe er im Bereich der Gestaltung von Sprachtexten und hätte nichts gemein mit der späteren Anwendung rhetorischer Terminologie in der Musik- und Kompositionslehre (vgl. dazu unten, III.).

Die Verbindung von Untersuchen und Erkennen im Begriff der inventio wird auch in der Diskussion von Sinnes- und Verstandesurteil deutlich. Die sowohl der ratio als auch dem sensus mögliche inventio setzt offenkundig Aktivität voraus, während dieser Aspekt im Verb repperire hier nicht enthalten sein dürfte:

V, 2: Datae enim lineae maiorem minoremve aliam repperire, nihil est difficile sensui. Proposita vero mensura, ut tanto maiorem tantove minorem repperiat, id non faciet sensus prima conceptio, sed sollers rationis inventio. Vel si rursus datam lineam propositum sit vel duplicare vel dimidiam secare, id fortasse, licet paulo difficilius quam confuse maiorem minoremve repperire, poterit tamen sensus inventione constitui (353, 18–26).

Wer als erster etwas bekannt gemacht hat, der lebt im Gedächtnis der Nachwelt als Pionier weiter. Bereits in der Antike waren zahlreiche Erfinderkataloge verfaßt worden (z. B. Plinius d. Ältere, *Naturalis historia*, 77 nach Chr., VII, 56, ed. C. Mayhoff, Lpz. 1909, II, 67–75), deren Idee in den entsprechenden Kapiteln späterer Musiktraktate und Enzyklopädien fortlebte. Das allgemein verfügbar gemachte Neue kann von verschiedener Art sein, geistig (z. B. Intervallproportionen) oder materiell (z. B. ein Musikinstrument). In den lat. Texten wird der inventor nicht als Schöpfer, sondern als Entdecker betrachtet, selbst dann, wenn das Gefundene ein reines Gedankenprodukt ist, wie insbesondere im Bereich der quadrivialen musica speculativa. Zum einen vollziehen sich mathematische Operationen (in der hier relevanten Epoche) innerhalb eines Rahmens, der die Möglichkeiten aller Lösungen zu (lösbaren) Aufgaben bereits einschließt: Finden kann nur Auffinden sein. Zum anderen herrscht die Ansicht vor, daß die quadrivialen artes nicht von Menschen erdacht wurden, sondern im Plan der Schöpfung enthalten sind, zu deren Erkenntnis sie die Kundigen führen können:

Anon., *Quaestiones in musica* (um 1100): Hae ergo quatuor disciplinae non sunt humanae inventionis artes, sed divinorum operum aliquantae investigationes, et in creatura mundi ⟨intelligenda⟩ mirabilissimis rationibus ingenuas mentes ducunt... (ed. Steglich, Lpz. 1911, 74: II,1).

Die womöglich auf Aristoxenos zurückgehende (vgl. G. Wille, *Musica Romana. Die Bedeutung d. Musik im Leben d. Römer*, Amsterdam 1967, 595), zuerst bei Nikomachos von Gerasa (vgl. Ἁρμονικὸν ἐγχειρίδιον [frühes 2. Jh.] VI, ed. JanS, 245 ff.) greifbare Legende, die die Entdeckung der mus. Proportionen dem Pythagoras zuschreibt, wird von Boethius (*op. cit.* I, 10, 196–198) übernommen, der allerdings den Aspekt des Untersuchens, nicht des Entdeckens betont und so den inventor Pythagoras zwar der Sache, nicht aber dem Wort nach in das lat. Schrifttum einführt. Cassiodorus beruft sich auf eine verlorene lat. Übers. der Einführungsschrift des Gaudentios und bezeichnet die Leistung des Pythagoras mit dem Verb invenire (vgl. Gaudentios, Ἁρμονικὴ εἰσαγωγή [nach 200] XI: „Τὴν δὲ ἀρχὴν τῆς τούτων εὑρέσεως Πυθαγόρας ἱστοροῦσι λαβεῖν", ed. JanS, 340). Isidorus Hisp. schließt sich an Cassiodorus an, greift aber als erster auch das biblische Zeugnis von Tubal (oder Jubal) als „pater canentium cithara et organo" auf (Gen. 4,21 [Vulgata]), sei es in direktem Rückgang auf die Bibel oder durch die Vermittlung eines verlorenen Sekundärtextes (ebenso unklar ist die Herkunft des Hinweises auf Linos, Zethos und Amphion; vgl. Wille, *op. cit.*, 710). Fortan werden in etlichen Schriften insbesondere Pythagoras und Tubal, gelegentlich auch noch mythische Gestalten der griech. Antike, gemeinsam als inventores musicae genannt, ohne daß eine Entscheidung gesucht würde; so etwa noch bei Johannes Affl./Cotto zu Beginn des 12. Jh.:

Cassiodorus, *Inst.* (nach 540) II, 5, 1: Gaudentius quidam, de musica scribens, Pythagoram dicit huius rei invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa (ed. Mynors, Oxford 1937, 142, 13–15);
Isidorus Hisp., *Etymologiae sive origines* (vor 630) III, 16, 1: De inventoribvs eivs. Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Tubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt huius artis invenisse primordia ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebaeum et Zetum et Amphion in musica arte primos claruisse ferunt (ed. Lindsay, Oxford 1911, o. S.);
Johannes Affl./Cotto, *op. cit.* III: Refert autem Moyses artis huius Tubal repertorem fuisse. Alii Linum Thebaeum, alii Amphionem, alii Orpheum artem hanc repperisse arbitrantur. Verum Graeci... aliter de hoc nos sentire volunt. Asserunt namque philosophum quendam Samium Pythagoram nomine artis huius inventorem extitisse... Sic vir ille egregius musicam informem prius et ignotam primus in Graecia repperit, scripsit et docuit. Cuius notitia Latinis per Boetium et alios Graecorum litteris imbutos postmodum manifestata est (CSM 1, 55 f.: III,12–15 u. 19).

Erst vom 13. Jh. an wird die Erfinderfrage kritisch diskutiert und zunehmend zugunsten des unstreitig älteren Tubal entschieden. Aegidius Zamor. schreibt die Entdeckung der Proportionen dem Tubal zu, während W. Odington das salomonische Urteil fällt, daß Tubal die Grundlagen der musikalischen Praxis, Pythagoras dagegen die Grundlagen der Theorie gefunden habe:

Aegidius Zamor., *Ars musica* (zw. 1260 u. 1280) I: Musicae artis plures fuisse legimus inuentores, secundum uarias opiniones plurium sapientium... Sed supposito ex praedictis, quod Pythagoras philosophus uiuaci suo ingenio aliquid inuenerit huius artis, attamen non fuit huius artis inuentor primarius siue auctor. Sicut enim habetur ex Chronicis diuinitus inspiratis per Hebraicam ueritatem, *Genesis* IV capitulo, et ex *Glossa* super eumdem locum, et ex Rabano, et ex Iosepho historiographorum eximio, et ex *Historiis Scholasticis*, Tubal, filius Lamech ex Ada uxore sua, pater fuit canentium in cithara et organo... Hic primus et primo musicae proportiones et consonantias adinvenit... (CSM 20, 36 u. 38: I,1 u. 5–6 u. 8);
W. Odington, *op. cit.* II: Licet per historias notum sit Tubal primum usu musicam exercuisse. Pythagoras tamen prior per pondera mensus est consonantias, et certa ratione inventas posteris reliquit (CSM 14, 63: II,4,2–3).

Oft ist das Gefundene etwas Konkretes, das technisch reproduzierbar ist; dies gilt insbesondere von Musikinstrumenten. Isidorus verwendet hier die Verben invenire, excogitare und reperire offensichtlich synonym:

Isidorus Hisp., *op. cit.* III, 21, 3: Tuba primum a Tyrrhenis inventa... (o. S.);
III, 21, 4: Tibias excogitatas in Phrygia ferunt... (o. S.);
III, 22, 2: Citharae ac psalterii repertor Tubal, ut praedictum est, perhibetur. Iuxta opinionem autem Graecorum citharae usus repertus fuisse ab Apolline creditur (o. S.).

Die Geschichte der Musik stellt sich als kontinuierliche Entwicklung aus einfachen Ursprüngen dar. Die Nachkommen verwerfen nicht den von den Vorgängern erreichten Stand, sondern bilden ihn weiter. Der primus inventor erscheint so als das erste Glied einer Kette:

Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Ad quae omnia dici potest convenienter cum Aristotele, quod principia omnium artium et instrumenta tempore primae inventionis rudia fuerint et pauca: quibus auctor quisque succedens aliquid novi adiecit (GS III, 193 b f.).

Die geistigen Funde, die zum Ausbau der ars musica beigetragen haben, verweisen oft nicht zurück auf eine individuelle Leistung, sondern auf einen besonderen Grund, einen besonderen Zweck oder die Notwendigkeit, einem Mangel abzuhelfen. Ein Erfinder kann hier oft nicht genannt werden:

Anon., *Tract. de musica* (12. Jh.): Inventum est autem b rotundum ad temperandum tritonum qui super *F* naturaliter invenitur (ed. de la Fage, *Diphthérographie mus.*, Paris 1864, 357 f.);
Anon., *Epistola Sancti Bernardi de revisione cantus Cisterciensis* (1142–1147): ...ubi necesse est, B rotundum studeas apponere, quod nimirum necessitas adinvenit (CSM 24, 29);
Anon. St. Emmeram, *De musica mensurata* (1279): ...in primis videamus quid sit pausa, et quae sit causa inventionis ipsius... (ed. Yudkin, Bloomington u. Indianapolis 1990, 244, 12–13).

Demgegenüber wird zuweilen nachdrücklich darauf hingewiesen, daß das Finden ein ingeniöser Akt sei,

der allerdings in einem umgreifenden Rahmen vollzogen werde. Der Philosoph, von dem der anon. Guido-Kommentator spricht, verdankt sein Finderglück nicht nur seiner Begabung, sondern auch der Befolgung allgemein anerkannter methodischer Grundsätze:

Commentarius anon...: ...aliquis philosophus artificiosus non pro ingenio solo haec adinveniens, sed naturam proportionum tamquam ducem suam imitatur (loc. cit. 102, 32).

Als Erfinder wird auch Ph. de Vitry gewürdigt; seine Leistung besteht in der Bereitstellung einer fortan verfügbaren Technik:

Anon., *De arte musicae* (14. Jh.): De nova arte quam Philippus de Vitriaco nuper invenit, dicam hoc modo (CSM 8, 85).

Die individuelle Leistung tritt dann besonders hervor, wenn das Gefundene ein einmaliges, unverwechselbares geistiges Produkt ist. Dies setzt noch nicht den Begriff des dauerhaft fixierten Werkes voraus. Auch eine aus dem Stegreif gespielte Melodie kann in den Momenten ihrer flüchtigen Existenz das Signum des Unverwechselbaren und Individuellen tragen. Augustinus verwendet das Verb invenire vorwiegend im Sinne von auf- bzw. vorfinden. An einer Stelle jedoch setzt er am Beispiel des Flötenspielers („tibicen") eine Melodie, die von einem anderen Urheber stammt und vom Flötisten lediglich nachgespielt wird, einer selbsterfundenen Melodie entgegen („cantare" meint hier ‚spielen'):

De musica (387–389) I, 5, 10: ...sive ab alio accipiat id quod cantet, sive ipse inveniat... (ed. Finnaert/Thonnard, Paris 1947, 48).

Aribo unterscheidet wie Augustinus den Urheber vom Interpreten:

op. cit.: Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quidlibet proportionaliter et invenirent et canerent (CSM 2, 49).

J. Tinctoris widmet den Ursprüngen der Musik einen eigenen, jedoch nur fragmentarisch erhaltenen Traktat (*De inventione et usu musice*, Neapel zw. 1481 u. 1483; Datierung nach R. Woodley, *The Printing and Scope of Tinctoris's Fragmentary Treatise...*, Early Music History V, 1985, 245).

Adam von Fulda betont unter Berufung auf den römischen Polyhistor M. T. Varro (2. Jh. vor Chr.) den Wert des selbsttätigen Erfindens, dem das bereits Erfundene als Ausgangspunkt dient:

Musica (1490): ...nil magnificum docebit, qui a se nihil invenit: utere inventis, labora pro inveniendis; non enim tam laudabile est invenisse, quam invenire, hoc enim alienum, id proprii muneris est (GS III, 341 b).

In wenigen Quellen des lat. Mittelalters finden sich Äußerungen, die das Erdenken von zur Aufführung bestimmter Musik als einen Akt der Invention bezeichnen. Organa, Motetten und Hoqueti sind nach gewissen Regeln zu erfinden:

De musica mensurata: ...co-adiungens modum inveniendi organum et motellos similiter et hoquetos... (loc. cit., 80, 1–2).

Ein Conductus beruht auf der vorgängigen Erfindung eines möglichst schönen Gesangs:

Franco von Köln, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): ...qui vult facere conductum, primum cantum invenire debet pulcriorem quam potest; deinde uti debet illo, ut de tenore faciendo discantum (CSM 18, 73 f.: XI,33).

In H. Glareanus' *Dodekachordon* (Basel 1547) wird der Erfinder eines Tenors („Phonascus") demjenigen vorgezogen, der einen gegebenen Tenor in einer mehrstimmigen Komposition verarbeitet („Symphoneta"). Der Kontext läßt keinen Zweifel daran, daß unter Tenor eine gestalthafte Melodie, ein Gesang zu verstehen ist:

II, Cap. 38: ...subijt animo non prorsus contemnenda ea quidem cogitatio... Vtrum plus laudis mereatur, Thematis ne inuentio, an uocum aliquot accessus, hoc est, ut rudes quoque intelligant: Vtrum pluris faciundum, Si quis Tenorem naturalem inuenire queat, qui omnium menteis afficiat, qui hominis animo insideat, qui denique ita haereat memoriae nostrae, ut saepe ne cogitantibus quidem nobis subrepat: in quem perinde atque è somno experrecti prorumpamus, quod de pluribus Tenoribus uulgo uidemus, An si quis ad repertum eiusmodi, ut dixi, Tenorem addat treis, plureisue uoces, quae tanquam illustrent eum sectionibus, fugis, mutationibus{,} Modi, Temporis, ac Prolationis, Vt prioris generis homines Phonascos appellemus, sequentis Symphonetas, quas uoces non poenitendi authores usurparunt (174);
vgl. auch Fr. Salinas, *De musica libri septem*, Salamanca 1577, VI, Cap. 1, 286 ff.

Der Erfinder des Tenors schafft, wie ein primus inventor, die Grundlage für alles Weitere; er liefert der Kompos. das unentbehrliche Thema oder Subjectum:

Glareanus, *op. cit.*: Verum enimuero, si, ut Aristoteles perhibet, uere laudem meruit, qui cuiusuis disciplinae principia reperit, reliqua enim perfacile est (inquit ille) superaddere, non uideo quare prior ille artifex, uocis simplicis (ita nunc Tenorem appellare placuit) simplex plastes, cedere ei debeat, qui non tàm facile inuenit, quàm inuentis addit. In disciplinis hercle uidemus plurimum laudis semper meruisse primos inuentores (175).

Schließlich wird bereits im älteren lat. Musikschrifttum vereinzelt bemerkt, daß Musiker auch zu weit gehen können: ihre Erfindungen sind dann nicht nur neu, sondern bizarr. Die von Arnulphus de Sancto Gilleno (14. Jh.) erwähnten clerici preisen ihre unsingbaren Instrumentalmelodien als „ein wunderbares Zeugnis der ihnen angeborenen musikalischen Erfindungskraft" an (das Adjektiv inventivus scheint ad hoc gebildet zu sein):

Tractatulus de differentiis et generibus cantorum (14. Jh.): ...nonnullos videmus clericos, qui in organicis instrumentis difficillimos musicales modulos, quos exprimere vix praesumeret vox humana, adinveniunt atque tradunt per miraculosum quoddam innatae in eis inventivae musicae prodigium... (GS III, 316 b).

Wenn die Erzeugung von Musik, die zur Aufführung bestimmt ist, bezeichnet werden soll, dann werden zumeist andere Wörter verwendet, so das Verb facere (vgl. den oben zit. Passus des Franco von Köln) und insbesondere das Verb componere (→ *Compositio* II. (1)), etwa bei Johannes Affl./Cotto:

op. cit.: ...si iuvenum rogatu cantum componere volueris, iuvenilis sit ille et lascivus... (CSM 1, 117: XVIII,6).

Die beiden folgenden Texte belegen die nahe Verwandtschaft oder Äquivalenz von invenire und componere, wenn von einstimmiger Musik die Rede ist:

Johannes, *op. cit.*: Cognita cantus proprietate non satis videbitur alicui, quod potest ea cantare, quae sunt ab aliis & prius inventa, sed forte vel propriae virtutis alacritate, vel precibus aliorum inductus cantus dictamen cum notis condecentibus curabit componere (GS III, 235 a);
Johannes de Olomons, *Palma Choralis* (1409): ...ut discentes non solum ad peritiam canendi cantus editos promoveantur, sed etiam si placuerit inducentur ad inveniendum et componendum de novo super quocumque tonorum, antiphonas seu alios cantus... (ed. Seay, Colorado Springs 1977, 8).

Im älteren lat. Musikschrifttum anscheinend ungebräuchlich ist das in der Poetik geläufige Verb ‚fingere' im Sinne von erdichten, erfinden. Dies mag zum einen damit zusammenhängen, daß dem Fiktionsproblem der Dichtung in der Musik nichts entsprach, zum anderen damit, daß der etablierte Terminus musica ficta das Eindringen von fingere in einen anderen Kontext der musikalischen Fachsprache verhinderte. Die Verwendung in einem Versteil des Johannes ist womöglich durch die gehobene Sprache oder den Zwang des Hexameters motiviert, der hier die Verwendung der Verben invenire oder componere nicht erlaubt:

op. cit.: Musicus attendat, qui cantum fingere curat, / Cantum propositum, quem formula iure figurat (GS III, 237).

Die Wortwahl in G. Dresslers *Praecepta musicae poeticae* (hs. Magdeburg 1563) ist vom klassizistischen Latein der Humanisten beeinflußt. Fingere und invenire werden hier offenbar als Synonyme gebraucht:

Quae vox est omnium primo fingenda? Veteres judicarunt Tenorem omnium primo inveniendum... (ed. Engelke, in: Gesch.-Blätter für Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15, 229).

Die im Bereich der Musica poetica gängige Charakterisierung des Komponierens als ‚fingere carmen & cantilenas' (H. Finck, *Pract. Musica*, Wittenberg 1556, f. A ij'; vgl. dazu → *Compositio* IV. (2)) zeugt von der engen Anlehnung der betreffenden Schriften an die Rhetorik und Poetik.

Lit.: A. Kleingünther, ΠΡΩΤΟΣ ΕΥΡΕΤΗΣ. Unters. zur Gesch. einer Fragestellung, Philologus, Suppl. Bd. XXVI, Lpz. 1933; Thesaurus Linguae Lat. VII,2, Lpz. 1970, Art. invenio, inventio, inventor, inventum; J. W. McKinnon, Jubal vel Pythagoras, quis sit inventor musicae?, MQ 64, 1978; G. Frings, Dosso Dossis *Allegorie d. Musik* u. d. Tradition d. *inventor musicae* in Mittelalter u. Renaissance, Imago Musicae IX/XII, 1992–95.

(2) Auch in den nationalsprachlichen Traktaten des 16. bis 18. Jh. wird das Wort zumeist in vokabularer Bedeutung verwendet, wobei sich der Akzent auf das ingeniöse Erfinden einmaliger Gebilde verlagert. Als Grundbedeutung im Musikschrifttum seit der Renaissance kann die Hervorbringung von etwas Neuem gelten, das zudem oft als besonders geistreich charakterisiert wird. Zwar wird die Schaffung neuer Musik schon von J. Tinctoris zum Kennzeichen des Komponisten erhoben („Compositor est alicuius noui cantus aeditor", *Terminorum musicae diffinitorium*, 1472, gedruckt Treviso 1495, f. a iiii). Seine Forderung nach „varietas" des Kontrapunkts (*Liber de arte contrapuncti*, 1477, III, Cap. 8, CSM 22, II, 155; vgl. das Zitat → *Varietas* III.) kann theoretisch die systematische Formulierung einer ars inveniendi als sinnvoll und wünschenswert erscheinen lassen. Doch das Grundvermögen zur Findung des Neuen und die besonderen Qualitäten des Gefundenen werden durch die im 16. Jh. oft zit. Überzeugung „poeta nascitur, non fit" einer rationalen Diskussion weitgehend entzogen (zur Herkunft des Aphorismus aus einem Kommentar des 7. Jh. zu Horaz' *Ars poetica* vgl. E. E. Lowinsky, *Mus. Genius – Evolution and Origins of a Concept*, MQ L, 1964).
Symptomatisch dafür, daß die Frage nach der Gewinnung eines Ausgangspunkts für das Komponieren in der ital. Musiktheorie nur selten thematisiert oder problematisiert wurde, ist der umfangreiche Briefwechsel zwischen G. Spataro, M.-A. Cavazzoni, G. del Lago und P. Aaron. Diskutiert wurden hier zumeist spezielle kompos. Verfahrensweisen im Rahmen des zuweilen auslegungsbedürftigen Regelsystems, nicht aber individuell-ästhetische Qualitäten von Themen und Stücken oder Wege, die zu solchen Themen und Stücken führten. Spataro hielt allenfalls den schlichten zweistimmigen Kontrapunkt für lehr- und erlernbar; weitere Schritte seien nur mit himmlischem Beistand möglich:

Brief an P. Aaron (6. 5. 1524): ...essa docta antiquità sapeva che l'arte et la gratia del componere la harmonia non se pò insignare, perché el bisogna che li compositori nascano così come nascono li poeti. Pertanto primamente da loro era dato el modo de componere a due voce, scilicet a nota contra nota, et da poi demonstravano de minuire el tempo. Chi da poi più ultra voleva procedere bisognava che (mediante lo aiuto del preceptore) el fusse prima aiutato da qualche sua optima inclinatione celeste et gratia divina (ed. Blackburn u. a., *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford 1991, 295).

Die Diskussion der Sache war demnach nicht gut möglich, und die Bezeichnung inventore war aufgrund des konkurrierenden Ausdrucks compositore entbehrlich, der Erfindungsgabe als Voraussetzung einschloß.
Als Beispiel für die vokabulare, eher beiläufige und stets auf bekannte Konnotationen zurückgreifende Verwendung des Wortes mag die Formulierung des Titels *L'antica musica ridotta alla moderna prattica, con la*

dichiaratione, et con gli essempi de i tre generi, con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nelquale si contiene tutta la perfetta musica, con molti segreti mus. (Rom 1555) von N. Vicentino dienen. In diesem umfangreichen Traktat wird der Ausdruck nur selten und dann vorwiegend im Sinne des (technischen) Erfindens sinnreicher Dinge oder Ideen verwendet. Ferner ist die Rede von den „inuentioni" des „inuentore" Pythagoras (vgl. f. 3ʳ); ein hilfreicher Vorschlag zur Arbeitserleichterung wird in einer Kapitelüberschrift als „l'inuentione d'haver sempre da comporre, senza troppo pensiero" (f. 91ʳ) angekündigt. Einfallsreiche Köpfe erfinden komplizierte Kanons, die nicht primär wegen des klanglichen Ergebnisses, sondern wegen ihrer geistreichen Konstruktion gefallen:

Diuerse fantasie nelle compositioni si possono ritrouare, circa le fughe, et far cantare due, & tre, & quattro, sopra una parte: ma queste tali fughe non possono essere piene di Armonia, & di bel cantare, perche l'obligo della fuga impedisce, & ueramente queste tali fughe & Canoni non dilettano tanto per la loro Armonia quanto per la inuentione d'esse fughe che sono belle (f. 92).

In Verbindung mit szenischen Werken meint inventione oft auch die theatralische Idee:

Cl. Monteverdi, Brief an A. Striggio (1. 2. 1620): Qui da certi signori è statto udito il *Lamento di Apollo* et piaciuto in maniera nella invenzione, ne' versi e nella musica (ed. Lax, Florenz 1994, 41).

In der Kontroverse um Monteverdis Madrigale wird von dessen Partei die eigenständige Erfindung über die nachahmende Weiterbildung vorgegebener Modelle gestellt. Der Ausdruck imitatione ist dabei stets in der (mutatis mutandis) aus der Rhetorik übernommenen Bedeutung ‚Nachahmung eines als Vorlage dienenden Stückes' (→ *Imitatio* II.) zu verstehen. Damit wird im ital. Musikschrifttum ein Motiv vorweggenommen, das in der lit. Genie-Diskussion des 18. Jh. als „zentrales Begriffspaar: Nachahmung und Schöpfung" fungieren wird (J. Schmidt, *Die Gesch. d. Genie-Gedankens in d. dtsch. Lit., Philosophie u. Politik 1750–1945*, Darmstadt ²1988, I, 10). G. M. Artusi antwortet auf ein Argument seines Opponenten mit der Verteidigung des imitatio-Konzepts:

L'Artusi II (Venedig 1603): Ma perche dice, che ue ne sono di quelli, che stimano più la inuentione, che la imitatione, non nega però con questo modo di parlare, che la imitatione non debba essere apprezzata, & se bene è più nobile la inuentione per essere stata la prima à nascere, non per questo si debbe sprezzare la imitatione massime di quelli, che sono eccellenti cosi dice Quintiliano nel Libro Decimo; anzi che u'aggiunge, ch'egli è di grande utile lo seguitare, & imitare quelle cose, che sono ritrouate (42).

Die Eigenart einer mus. Erfindung wird vereinzelt durch die Verbindung mit dem Wort capriccio akzentuiert, das auch als Werkbezeichnung insbesondere vom 16. bis zum 18. Jh. beliebt war. Berardi betont eher wertneutral die Spontaneität und Unvorhersehbarkeit des Einfalls, während Gasparini durch die Häufung von Epitheta das Außergewöhnliche der Erfindungen unterstreicht, die vom „bellissimo ingegno" des G. Bononcini zeugen:

A. Berardi, *Documenti Armonici* (Bologna 1687): Si come moltissimi sono i capricci, e l'inuentione de i Contrapuntisti, così moltissime sono le varietà de contrapunti arteficiosi (12);
F. Gasparini, *L'Armonico pratico al cimbalo* (Venedig 1708): Molti, e varj di questi motivi potrai osservare nelle Cantate di molti Virtuosi Professori; ma particolarmente in quelle del Sig. Giovanni Bononcini..., in cui scorgerai non meno della bizzaria, la vaghezza, l'armonia, lo studio artificioso, e la capricciosa invenzione; che perciò con giustizia incontra l'applauso di un Mondo intiero ammiratore del suo bellissimo Ingegno (110).

In der span. Musiklehre wird invención in der auch sonst geläufigen Wortbedeutung zur Bezeichnung der neuen oder kunstvollen Momente in einer Kompos. oder einer Kompositionsidee verwendet:

Th. de Sancta Maria, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia* (Valladolid 1565): ...entender de rayz la inuencion y artificio que lleuaren los passos (f. 57ʳ);
P. Cerone, *El melopeo y maestro* (Neapel 1613) XII, 17: Que el Tiento no se haze à otro fin si no para tañerle: ...aunque esten llenos de nueuas inuenciones, y de mil lindezas estraordinarias (692).

In franz. Musiktraktaten kommen verschiedene Nuancen des Begriffs zur Geltung, ohne daß dessen bislang skizzierter Umfang erweitert würde. J. Yssandon trennt den Akt der Niederschrift von der Erfindung, die er demnach als etwas rein Geistiges versteht, als Einfall, dessen Umfang allerdings unklar bleibt:

Traité de la Musique Pratique (Paris 1582), Vorw.: Et ay le tout reduict ensemble..., afin qu'a l'aduenir ilz puissent plus seurement composer, & mettre par écrit leurs inuentions (f. a ij).

Die Erfindungsgabe ist ein Geschenk der Natur; die „gens de nature inuentifs", von denen S. de Caus spricht, sind die Vorfahren der Originalgenies:

Inst. harmonique (Frankfurt 1615), II, *Proeme*: ...et en oultre il est requis de conduire ledit Contrepoint auec une belle inuention. Or ceste inuention est un don de nature, lequel ne se peut acquerir bonnement par estude... Et tout ainsy comme la poësie et la peinture requierent gens de nature inuentifs, aussy la Composition de la musique requiert une semblable naturelle disposition (f. A 2).

In den Bänden der *Harmonie universelle* (Paris 1636) des M. Mersenne wird das Wort nur beiläufig und stets als Bestandteil der normalen Sprache verwendet. Dagegen enthält de La Voye Mignots *Traité de musique* (Paris ²1666) in dem der 2. Auflage hinzugefügten und separat paginierten vierten Teil ein Kapitel mit der Überschrift *De l'Inuention* (14 ff.). Es macht keine Anleihen bei der Rhetorik, sondern handelt von der Bedeutung der angeborenen Phantasie und von den mus. Produkten und Verfahrensweisen, die ihr zu verdanken sind:

Cap. 4: Les termes de Musique sont quasi tous sous la direction & dépendance de l'Inuention, comme les fugues, les contrefugues ou fugues renuersez, les imitations de chant, & les imitations de mouuement, les prolations, les points d'orgues ou tënues, les contre-temps ou les Syncopes, les Echos, les poses ou le silence, les sorties & les rentrées, le stile narratif, & le stile recitatif, la varieté de mouuement en vn mesme temps, & le changement de mouuement dans vne mesme piece, les passages, les adoucissemens, & les vehemences ou animemens, la douceur des accords, & la dureté des dissonances, enfin mille & mille autres belles choses dont la difference des genies est capable, & que l'art ne peut pas enseigner (14).

Ein an der Rhetorik orientierter dtsch. Autor hätte die Fugen, Gegenfugen usw. als Figuren und mithin als Teil des ornatus der Klangrede angesprochen. Denn die „termes de musique" sind sachlich nichts anderes als definierbare Abweichungen vom schlichten kontrapunktischen Satz, oder bildlich gesprochen die „Kleider, die zu vorteilhaftem Aussehen verhelfen und im Ladengeschäft der Invention" erhältlich sind:

...l'on pourra remarquer que le Contrepoint n'est autre chose qu'vne tissure & vne nuansse de bons & mauuais accords, d'où se forme l'Harmonie, qui pour se promener, trace & designe ses démarches sur la modulation qui luy sert comme de carte: mais afin de se vestir & se parer à l'aduantage, elle prend des habits, des enjoliuements dans le Magazin de l'Inuention qui ne luy laisse manquer de quoy que ce soit propre à son dessein (22).

In den Debatten um den Vorrang der ital. oder der franz. Musik tadelt Fr. Raguenet, daß sich die Franzosen nur um die Hauptstimme kümmerten. Die Italiener aber, deren Erfindungsreichtum unerschöpflich sei, arbeiteten den Satz gleichmäßig durch:

Paralele des Italiens et des François (Paris 1702): Les François, dans les Pièces à plusieurs parties, ne travaillent communément que celle qui est le sujet; les Italiens au contraire, les font toutes, pour l'ordinaire, également belles & recherchées; enfin le génie des derniers est inépuisable pour inventer, au lieu que celui des premiers est assez étroitement borné (28 f.).

Im 18. Jh. zeichnet sich die Tendenz ab, Erfindung primär auf die Erzeugung der Melodie zu beziehen und die Ausarbeitung des Satzes als eine bloß handwerkliche Tätigkeit zu betrachten. Bei S. de Brossard gilt noch der mehrstimmige Satz als Produkt der Erfindung; J.-Ph. Rameau und J.-J. Rousseau dagegen bezeichnen die Erfindung einer Melodie als den uranfänglichen Akt des Komponierens, dem Niederschrift und mehrstimmige Ausarbeitung nachfolgen:

BrossardD (Paris [1703] ²1705): COMPONISTA. veut dire un COMPOSITEUR, qui invente des beaux chants, ou une bonne Harmonie (14);
Rameau, *Traité de l'Harmonie* (Paris 1722), *Table des termes*: COMPOSER, COMPOSITION. C'est... sçavoir inventer des Chants agréables, & mêlanger plusieurs Sons ensemble, qui produisent un bon effet... (xj);
RousseauD (Paris 1768), Art. *Compos.*: C'est l'Art d'inventer & d'écrire des Chants, de les accompagner d'une Harmonie convenable, de faire, en un mot, une Pièce complette de Musique avec toutes ses Parties (110).

Im engl. Schrifttum begegnet der Ausdruck invention primär zur Bezeichnung einer geistigen Fähigkeit oder Tätigkeit. Für Chr. Simpson ist invention als geistige Instanz in der Improvisation über einem ground ebenso wichtig wie die spieltechnische Virtuosität:

The Division-Viol, or, The Art of Playing Ex tempore upon a Ground (London ²1665): But this... is a perfection that few attain unto, depending much upon the quickness of Invention as well as quickness of Hand (27).

Th. Mace stellt invention in den Kontext der Rhetorik und beantwortet die Frage nach ihrer Lehrbarkeit ganz im Sinne J. S. Bachs (vgl. unten, IV.). Nicht durch Regeln oder Fragenkataloge, sondern einzig durch Exempel – Mace bietet jeweils vollständige Kompos. – könne die Erfindungskraft geschult werden (vgl. zur singulären Stellung der betreffenden Abschn. B. Cooper, *Engl. Musiktheorie im 17. u. 18. Jh.*, Gesch. d. Musiktheorie IX, Darmstadt 1986, 248 ff.):

Musick's Monument (London 1676): The Rules of Composition, are Few and Easie; and Attainable in a Months Time: And They are published so very well, and Substantially by divers, that I shall count it an Unnecessary Trouble, to say any Thing of Them.
But as to the Great, and Principal Matter of a Composer, which is Invention; (and commonly the want of It, is the Greatest Discouragement that a Young Composer meets with) I know no Better way, than what may be found by These Discourses, and Examples; which all along, quite Through the whole Number of Lessons, both for Lute, and Viol, in This Work, I have so contriv'd, That whosoever shall Diligently observe the Order of Them, cannot (possibly) but by Them, and the Discourse, find such Advantages, as I speak of; there being no better way for such a Thing, than Example; the which He shall find in every Lesson in This Book, ...according to the above-laid-down-Principals, viz. Fugue, Form, and Humour, &c. (138).

Bach geht später nur dadurch noch über Mace hinaus, daß er den Demonstrationszweck zugleich im Titel der Exempel selbst sichtbar macht. Artusi, Mace und Bach stimmen unabhängig voneinander im Rückgriff auf den imitatio-Aspekt des inventio-Begriffs überein.
A. Malcolm betrachtet die Erfindung der Melodie als eine Aufgabe, deren Lösung nur dem von Natur aus mit Einbildungskraft Begabten möglich ist. In der wertenden Trennung von Melodie und Harmonie folgt er einer allgemeinen Zeittendenz:

A treatise of musick (Edinburgh 1721): OBSERVE again, *Melody* is chiefly the Business of the Imagination... In the Variety and Elegancy of the *Melody*, the Invention labours a great deal more than the Judgment; but in *Harmony* the Invention has nothing to do, for by an exact Observation of the Rules of *Harmony* it may be produced without that Assistance from the Imagination (420).

In dtsch. Texten begegnet spätestens zu Beginn des 17. Jh. die Wortform Invention. So berichtet M. Praetorius, daß er die Stücke seiner „Musa A(e)onia ERATO... vff eine sonderbare newe Art vnnd *Invention* gerichtet" habe (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 221). Und in der Vorrede zur revidierten Fassung des homorhythmische Sätze im einfachen Kontrapunkt enthaltenden *Beckerschen Psalters* ([1628] 1661) spricht H. Schütz davon, daß er sich lieber mit „andern/ und mehr Sinnreichen Inventionen" abgegeben hätte (*Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 270), womit er wohl motettische oder konzertierende Kompositionen aller Art meinte. In einem Verzeichnis der Personen, „so Seiner Churfürstlichen Durchlaucht zu Sachsen bey der Götter-Invention" (1695) aufwarten mußten, erscheinen zwar auch die Namen von 36 Musikern (I. Becker-Glauch, *Die Bedeutung d. Musik für d. Dresdener Hoffeste bis in d. Zeit Augusts d. Starken*, Kassel u. Basel 1951, 85). Das Wort Invention in Verbindung mit derartigen Kostümaufzügen bezieht sich jedoch primär auf das sinnreich erdachte (mythologische) Szenarium; die Musik ist nur Nebensache.

Häufig vertreten in den dtsch. Texten des 17. und insbesondere des 18. Jh. die Wörter erfinden, Erfindung und Erfinder die Stelle von invenire, inventio und inventor. Bei Autoren mit antiquarischen Interessen bleibt das Kapitel über die Erfinder der Musik noch lange erhalten. Nicht nur ein Geschichtsbuch wie W. C. Printz' *Historische Beschreibung d. edelen Sing- u. Klingkunst/ in welcher deroselben Ursprung u. Erfindung/ Fortgang/ Verbesserung... erzehlet u. vorgestellet werden* (Dresden 1690), sondern auch eine Violinschule wie diejenige von L. Mozart greift zu Beginn auf die Erfinderlegenden zurück:

Versuch einer gründlichen Violinschule (Augsburg 1756): Was können wir denn von der Erfindung und den Erfindern der Tonkunst gewisses sagen? ...Und einige glauben, daß... der Jubal durch die Hammerschläge seines Bruders... die Verschiedenheit der Töne erfunden habe (11).

J. N. Forkel begleitet das Anfangskapitel seiner Musikgesch. *Vom Ursprung u. d. Erfindern d. Musik* mit kritischen Reflexionen:

Allgemeine Gesch. d. Musik I (Lpz. 1788): Wer sich daher einen wirklichen Erfinder der Musik denkt, denkt sich etwas, was nie war, und nie seyn konnte. Die Natur hat hierin bey der Musik eben so gewirkt, wie bey allen unsern übrigen Kenntnissen und Künsten... Die Erfindung eines jeden einzelnen Instruments sezt entweder Vorkenntnisse, die nothwendig darauf leiten müssen, voraus, oder man nimmt in dem ersten Anfang eines Dings einen weit höhern Grad der Vollkommenheit an, als man eigentlich sollte (69).

Kennzeichen vieler dtsch. Texte ist die Nähe zu Denk- und Darstellungsweisen der Rhetorik (vgl. unten, III. (1)). J. A. Herbst thematisiert zwar mit den Stichworten „Res & Verba" (*Musica poëtica*, Nürnberg 1643, 101) einen der Ausgangspunkte rhetorischer Reflexion, führt aber noch nicht die Unterscheidung von inventio, dispositio und elocutio ein. An anderer Stelle bietet Herbst einen Katalog von Ausdrücken im Umkreis von erfinden: machen, einführen, setzen, fingieren, hinzutun:

Hie fält ein Frag für: Welche Stimm vnter diesen vieren am ersten zu machen sey? Antwort.
Etliche seyn/ welche den *Discant* am ersten einführen/ vnd hinwiderumb seyn etliche/ welche den Bass mit rechten gewissen *intervallis* setzen/ so doch die lieben Alten dafür gehalten/ daß der *Tenor*, als welcher ein schlechte vnd gewisse *melodiam* (zu welchem die andern können *accomodirt* werden) in sich begreifft/ am ersten solle erfunden werden/ vnd solches fürnemblich im *Contrapunct*, also/ daß wenn der *Tenor* erfunden ist/ darauff der *Discant*, welcher dem *Tenor* in *Sexten*, *Octaven*, *Terz* vnd *Quinten* entgegen stehet/ solle *fingiert* vnd gesetzet werden. Darnach der *Bassus*, vnd letzlich der *Alt* (*quia Altus loca vacua implet*) hinzu gethan werden... (32 f.);
vgl. J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, I, Cap. 2, § 32: ...ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben (7).

Chr. Bernhard redet unterminologisch von den Erfindungen in der Musik seiner Zeit. Rhetorische Kategorien sind zwar präsent, doch wird nirgends die Erfindung (inventio) als Bestandteil des rhetorischen Schaffensmodells angesprochen:

Tract. compos. augmentatus (zw. 1657 u. 1663): *Transitus* ist erfunden worden, den *unisonum* oder Sprung der *Tertie* einer Stimme zu zieren (ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in d. Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel ²1963, 64);
...*Monteverde*, welcher denselben *Stylum* wohl erfunden und hochgebracht... (90);
Biß daß auff unsere Zeiten die *Musica* so hoch kommen, daß wegen Menge der *Figuren*, absonderlich aber in dem neu erfundenen und bisher immer mehr ausgezierten *Stylo Recitativo*, sie wohl einer *Rhetorica* zu vergleichen (147).

Bei der Besprechung der Figur der Variation verwendet Bernhard das Simplex finden; der durch das Verb erwählen geförderte Eindruck eines primär rationalen kompositorischen Vorgehens trügt jedoch, da es hier nicht um die realistische Beschreibung psychischer Akte geht:

Bey gefundenen solchen *Variationen* muß ein *Componist*... gute Acht haben, daß er nicht gar zu altväterische erwehle... (74).

Die erste Hälfte des 18. Jh. ist die eigentliche Zeit des terminologischen Gebrauchs von inventio oder Erfindung in dtsch. Texten, doch bleiben die Wörter nach wie vor auch in der Umgangssprache geläufig. Der Titel des ersten Traktats von J. D. Heinichen (*Neu erfundene u. Gründliche Anweisung... Zu... vollkommener Erlernung d. General-Basses...*, Hbg 1711) besagt, daß der Autor zuvor nichts über das Thema veröffentlicht hat. Der zweite Traktat (*Der General-Baß in d. Compos., Oder: Neue u. gründliche Anweisung...*, Dresden 1728) bietet eine stark veränderte Fassung des ersten. Er ist deshalb „neu", aber nicht „neu erfunden".

J. A. Scheibe verwendet den Ausdruck Erfindung zur Bezeichnung der zentralen Funktion des mus. Denkens:

Critischer Mus. (Lpz. ²1745), 8. Stück (11. 6. 1737): Von einem Componisten erfodert man vornehmlich zweyerley. Er muß nämlich zu förderst gut denken, und sich ferner auf bündige und der Sache gemäße Art ausdrücken können. Das erste ist also die Erfindung, das zweyte aber die Schreibart (78).

Zwar muß das Erfindungsvermögen grundsätzlich als ingenium vorhanden sein, doch kann es immerhin geschult werden:

ibid.: Zu der Erfindung können wir also keine Regeln geben, wohl aber das Erfundene gehörig einzuschränken, auszudehnen, und in Ordnung zu bringen. Die Erfindung ist uns demnach angebohren, und die Kunst und der Fleiß geben ihr den gehörigen Aufputz (80).

Die Erfindung erzeugt die Melodie als Ausgangspunkt oder Grundsubstanz der Kompos.; in gewissem Sinne ist die Melodie der Soggetto der neuen Musik. Scheibes Bezeichnung „vernünftige Melodie" verweist darauf, daß er die Erfindung zwar als Gabe der Natur, aber nicht als unkontrollierbar-irrationale Instanz sieht:

5. Stück (30. 4. 1737): Endlich giebt uns auch die Erfindung den einzigen Stof zu der Ausarbeitung einer Musik. Sie leget durch eine vernünftige Melodie den Grund aller musikalischen Zusammenstimmungen. Jedweder Componist muß in Gedanken singen, wenn er musikalische Stücke setzen will. Diese singenden Gedanken sind das erste seines Stückes (52 f.).

Die enge Bindung des Vermögens an das von ihm Hervorgebrachte führt dazu, daß die konkrete Melodie selbst als „Haupterfindung" angesprochen werden kann:

8. Stück (11. 6. 1737): In dem Hauptsatze äußert sich die Erfindung (82);
47. Stück (21. 7. 1739): In diesem Rittornell befindet sich nun eigentlich die Erfindung und die Grundmelodie der ganzen Arie. Diese ist nun gleichsam das Thema, oder der Hauptsatz, der in der Fortsetzung der Arie weiter ausgedehnet wird, und ordentlich auszuführen ist (432);
68. Stück (15. 12. 1739): Dieses ist nun eine genaue Beobachtung des Rhythmus, oder wenn ein ordentlicher Fortgang der Takte gehalten wird; also daß, wenn die Haupterfindung, oder Hauptmelodie aus geraden Takten bestanden hat, alle darauf folgende Sätze und damit verbundene Melodien eben dieselbe Ordnung halten. Hat der Hauptsatz aus ungeraden Takten bestanden... (624).

Hinter Scheibes philosophischen oder psychologischen Ambitionen bleibt die traditionelle (etwa bei H. Glareanus zu findende) Unterscheidung zwischen Erfindung und Setzkunst sichtbar (wenngleich Scheibes Begriff der „Schreibart" noch der Klärung bedürfte). J. J. Quantz faßt sie in die Worte:

Versuch einer Anweisung d. Flöte traversiere zu spielen (Bln 1752): Das Naturell wird mit angebohren; und die Wissenschaft wird durch gute Unterweisung, und durch fleißiges Nachforschen erlernet: beydes aber gehöret zu einem guten Componisten. Durch den Operstyl hat zwar der Geschmack zu, die Wissenschaft aber abgenommen. Denn weil man geglaubet hat, daß zu dieser Art Musik, mehr Genie und Erfindung, als Wissenschaft der Setzkunst erfodert würde... (13).

Die kategoriale Trennung zwischen Erfindung und Setzkunst entlastet die Kompositionslehre, die sich nicht darauf einlassen muß, das Nicht-Lehrbare zu lehren, sondern von der Systematisierung des Gegebenen ausgehen kann:

H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* I (Rudolstadt 1782), *Einl.*: Betrachten wir diese Theile ihrer innern Beschaffenheit nach, oder so, wie sie an und für sich schön, und gegen einander gehalten mannigfaltig sind, so ist es das Genie, vom Geschmack unterstüzt, welches diese Theile so erfindet und wählt, daß sie schön, und gegen einander gehalten mannigfaltig sind. Hierüber Regeln zu geben, nach welchen man die Schönheit und Mannigfaltigkeit derselben beurtheilt, ist eigentlich gar nicht der Gegenstand der Lehre von der Melodie, in welcher wir nur die äusserliche Form derselben betrachten müssen (12).

Zwar handelt A. Reicha ausführlich von den „idées musicales" (*Traité de haute compos. mus.* II, Paris 1824, VI *De l'art de tirer parti de ses idées ou de les développer*, 234 ff.). Und auch J. Chr. Lobe beschreibt ein „Verfahren..., um die Erfindungskraft zu wecken und zu steigern" (*Lehrbuch d. mus. Kompos.* I, Lpz. ³1866, 12); eine Kapitelüberschrift lautet *Die Erfindungs- u. Ausführungsmethode d. vollständigen Formen d. Quartetts* (333) mit der „Ersten Prozedur. Erfindung der Hauptgedanken (erste Skizze)" (334). Da aber nur eine bereits angelegte Kraft geweckt werden kann und da nur die vorhandenen Meisterwerke den Maßstab für mus. Ideen liefern können, vertreten Lobe und Reicha eher eine andere Richtung der Darstellung als eine grundsätzlich differierende Ansicht über die Notwendigkeit von Begabung.
Die Frage nach Anfang und Legitimation des Komponierens wird im 18. und 19. Jh. dringlicher; dem Originalitätspostulat können sich auch die gebundenen Formen nicht entziehen:

F. Hand, *Aesthetik d. Tonkunst* II (Jena 1841): Die Forderung der Originalität und Bedeutsamkeit zieht die Fuge in der Erfindung und Ausführung wie jedes andere Kunstwerk auf sich, doch macht sie sich namentlich bei dem Thema, welches den Grundgedanken bildet, geltend (318 f.).

In der disparaten Fülle der Äußerungen zu diesem Problemkreis nimmt der Ausdruck Erfindung keine neuen Bedeutungen an. Er bleibt anscheinend auf denjenigen Aspekt seiner vokabularen Verwendung beschränkt, der die Neuheit des Produkts oder des zu Produzierenden betont. So unterscheidet etwa J. Brahms das wesentlich Neue (das für ihn hier ein Melodisch-Neues über beibehaltenem Baß oder beibehaltenem Harmonieschema ist) vom nur variativ Abgewandelten:

Brief an A. Schubring (Februar 1869): Variiere ich die Melodie, so kann ich nicht leicht mehr als geistreich oder anmutig sein oder, zwar stimmungsvoll, einen schönen

Gedanken vertiefen. Über den gegebenen Baß erfinde ich wirklich neu, ich erfinde ihm neue Melodien, ich schaffe (ed. Kalbeck, *J. Brahms, Briefe an J. V. Widmann, E. u. F. Vetter, A. Schubring*, Bln 1915, 217).

A. Schönberg denkt zwar an andere Musik als Brahms, doch ist die Bedeutung von erfinden – die Konzeption oder Realisierung des Neuen – bei beiden Autoren identisch:

Zur Frage d. modernen Kompositionsunterrichtes (Oktober 1929): Komponieren ist doch vor allem die Kunst, einen musikalischen Gedanken und seine angemessene Darstellung zu erfinden (*Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von I. Vojtěch, Gesammelte Schriften I, Ffm. 1976, 245).

II. Bei P. Pontio, der den Sprachgebrauch G. Zarlinos zuspitzt, verfestigt sich inventione gegen Ende des 16. Jh. zu einem TERMINUS IM SINNE VON THEMA ODER SOGGETTO IM POLYPHON GEBUNDENEN SATZ. Zudem bezeichnet Pontio damit singulär auch bestimmte Arten kontrapunktischer Konstellationen. In G. Zarlinos *Istitutioni harmoniche* (Venedig [1558] ³1573) meint inventione in doppelter Bedeutung sowohl das Erfindungsvermögen eines Komponisten als auch (meist im Plural) konkrete mus. Wendungen. Seltener ist damit der Soggetto (→ *Subiectum* III.) selbst angesprochen; zumeist deutet der Wortgebrauch auf Passagen in den hinzutretenden Stimmen, die oft aus dem Soggetto selbst abgeleitet sind. Häufig begegnet in diesem Zusammenhang auch das Verb ritrovare, das auf die Findigkeit verweisen könnte, die nötig ist, um die Vielfalt der Beziehungsmöglichkeiten im kontrapunktischen Geflecht erkennen und künstlerisch nutzen zu können:

III, Cap. 26: ...il Sog(g)etto di ogni compositione musicale si chiama quella Parte, sopra la quale il Compositore caua la inuentione di far le altre parti della cantilena, siano quante si vogliano. Et tal Soggetto può essere in molti modi: prima può essere inuentione propia, che'l Compositore l'hauerà ritrouato da se; dapoi può essere, che l'habbia pigliato dalle altrui compositioni, accommodandolo alla sua cantilena, & adornandolo con varie parti & varie modulationi: come più gli aggrada, secondo la grandezza del suo ingegno (200).

Die Nähe zum varietas-Gebot des J. Tinctoris ist evident. Doch bringt Zarlinos Erfindungsbegriff auch das aktive Moment in dem zur varietas führenden Kompositionsprozeß zur Geltung. Erfindungsvermögen attestiert er vor allem den Komponisten, die sich im Rahmen der polyphon gebundenen Schreibart in immer neuer Weise zu bewegen wissen. Besonders hervorgehoben wird A. Willaert, der „a guisa di nuouo Pitagora" (*op. cit., Proemio*, 2) die bislang herrschende Praxis entscheidend verändert habe – Willaert ist mithin auf seinem Feld und auf seine Weise ein inventor musicae.

Die Systematisierung der kunstvollen Erfindungen – und damit zugleich die Formulierung genereller Erfindungsregeln – ist unmöglich und unnötig, da Willaerts Werke als Exempel dienen können. Erfindungen oder Ideen werden von Zarlino als schön und anmutig bezeichnet, die Kompositionsart wird dagegen als gelehrt und elegant charakterisiert; inventio und compositio sind Akte, die getrennt werden können:

III, Cap. 66: massimamente perche ogni giorno si veggono molte altre compositioni, composte dallo Eccellentissimo Adriano Vuillaert, lequali, oltra che sono piene di mille belle & leggiadri inuentioni; sono anche dottamente, & elegantemente composte (327).

Inventione meint nicht allein das erfundene Produkt oder (allgemeiner) die Idee, die dem Produkt vorausgeht, sondern auch die Erfindungsgabe als subjektives Vermögen. In nicht-psalmodischen Stücken soll nicht der Psalmton verwendet werden, da dies als Mangel an eigenen Ideen in einer Kompositionsart zu betrachten sei, die die freie Themenbildung erlaube und verlange. Hier wird nun auch der Soggetto (oder die Satzidee) selbst als inventione bezeichnet:

IV, Cap. 15: quando ciò facesse, se li potrebbe attribuire à uitio, & che non hauesse inuentione... Quando adunque vorrà comporre alcuna cantilena fuori delle Salmodie, allora sarà libero, & potrà ritrouare quella inuentione, che li tornerà più commoda (388).

Pontio verengt die Verwendung des Wortes inventione. Im *Ragionamento di musica* (Parma 1588) bezeichnet inventione zumeist den Soggetto (→ *Subiectum* III.) und damit eine Satzpartikel, die in der Genese polyphon gebundener Passagen oder Kompos. eine primäre Funktion ausübt. Im folgenden Zitat bezeichnet der Ausdruck jene Soggetti, die in einem Ricercar verschiedenen Stimmen zugeordnet sind:

Ne sia lecito cominciare due parti insieme; eccetto se ciò non si facesse per inuentioni diuerse, in tal caso si puo fare (159).

Das Wort inventione bleibt nicht dem Selbsterfundenen vorbehalten; auch die aus Vorlagen übernommenen Themen in Parodiemessen behalten ihren Status als Erfindungen – ein Hinweis auf die feste Verbindung von Sache und Wort:

Hora fatto che sarà il primo Kyrie sopra la inuentione del principio del Motetto, ò Madrigale, ò altra cosa, che sia, il Christe si farà poi sopra qualche altra inuentione di esso canto; doue sarà fatto la Messa. Si potrà pigliare ancora vna sua inuentione, mentre sia appropriata al detto Tuono, che così conuiene... Se poi vi piacerà pigliare vn vostro soggetto, & sopra di esso fargli vna Messa; seruerete l'istesso ordine, come se fosse fatta sopra d'vn Motetto, ò Canzone... (156).

Pontio bekundet – ohne Bezug zu rhetorischen Kategorien, aber mit diesen vereinbar – ein Begriffsverständnis, das auch J. S. Bach noch geläufig war, ohne daß eine Abhängigkeit Bachs von Pontio unterstellt werden muß.

Im *Dialogo ove si tratta della Theorica e Prattica di Musica* (Parma 1595) bezeichnet Pontio fünf kontrapunktische Konstellationen als inventioni. Es handelt sich

dabei um mehrstimmige Passagen mit verschiedenartiger Imitation. Bei den drei ersten inventioni wird ein aus wenigen Noten bestehender Soggetto in gerader, bei den beiden anderen in Gegenbewegung beantwortet. Einen besonderen Namen erhält nur die erste Art, die „Inuentione Reale", in der das Thema beantwortet wird unter Beibehaltung der Notenwerte („figure"), der Intervalle („interualli", verstanden als Abstände im Fünfliniensystem, wobei z. B. e–g und g–h als gleich gelten) und der Solmisation („nomi" als Regulativ gegen die Gleichsetzung beispielsweise der kleinen und großen Terz); man könnte dabei an die ‚reale' Beantwortung eines Fugenthemas in späterer Zeit denken. Für das Verständnis der folgenden Ausführungen sind die Notenbeispiele hilfreich. Im „realen" vierstimmigen Beispiel mit b-Vorzeichnung wird das Motiv g–b–a–b–c'–d' mit d–f–e–f–g–a in unveränderten Notenwerten beantwortet; im zweiten Beispiel sind die Notenwerte der Folgestimme verdoppelt; im dritten Beispiel antwortet auf das Motiv a–h–c'–d'–e' das Motiv e–f–g–a–h in gleichen Werten:

Non senza ragione hò detto Inuentione Reale, essendo, che in trè modi si ponno fare esse inuentioni: e perciò tal volta si faranno, che vna parte risponderà all'altra, & seranno simili di figure, di nomi, & d'interualli... Et questa si chiama Reale, perche tutte le Parti sono conformi di nomi, di figure, e d'interualli. Alcuna volta si faranno simili di nome, e d'interualli, ma non già di figure... Talche con giusta ragione non si potrà dir tale Inuentione esser reale; poiche le parti non sono conformi di moto, nè di figure. Il terzo modo d'Inuentione è, quando vi serà la similitudine delle figure, & delle intervalli, ma non già del nome (49 f.).

Die Terminologie von Pontios *Dialogo* hat anscheinend wenig Anklang gefunden. Die Verwendung des Ausdrucks inventione in jüngeren Kontrapunkttraktaten orientiert sich in der Regel am weniger eingeschränkten Sprachgebrauch bei Zarlino oder in Pontios früherem Traktat. Das erste der beiden folgenden Zitate von G. M. Bononcini ist angelehnt an Zarlino (vgl. *op. cit.*, ³1573, III, Cap. 44, 234, entsprechend 1558, III, Cap. 55, 227) und bzw. oder Pontio (vgl. *Ragionamento...*, 52). Im zweiten Zitat teilen „soggetto" und „inuenzione" das Moment der Neuheit; vielleicht meint inventione hier eine weitere, neue Ableitung aus dem bereits vorhandenen Material oder eine neue Verarbeitungsweise, die sich so von einem eigenständigen Thema (Soggetto) unterscheiden würde:

Musico Prattico (Bologna 1673): Non si replichi l'istessa inuenzione, mentre non sia diuersa, ò di figure, ò di corde, ò d'armonia (fuor che per ecco) perche la varietà è madre del diletto nella musica (71);
...e se le parti fossero più di quattro, la quinta, e sesta parte, &c. potrà corrispondere à chi più li piacerà, quando non si volesse con quella far sentire nuovo soggetto, ò altra inuenzione, il che saria di maggior studio, e più lodeuole, particolarmente, se con l'altre parti s'andassero vicendeuolmente rispondendo, & imitando (86).

Vereinzelt findet sich die Bezeichnung eines Themas im gebundenen Satz als Invention auch im dtsch. Schrifttum. Bei J. D. Heinichen ist diese Verwendung zwar singulär, aber vielleicht ist sie ein Indiz für die Existenz des Ausdrucks in der Konversationssprache dtsch. Komponisten:

Der General-Bass in d. Compos. (Dresden 1728): Das in denen letzten 4. *Tacten*, in der obern Stimme angebrachte *Contrathema* hat man zu Abkürtzung der *Fuge* mit einfliessen lassen. Es ist aber ein *Accompagnist* sonst nicht verbunden, den Sitz von dergleichen durchgeführten *Thematibus, Inventionibus*, oder *Variationibus* eines *Componisten*, zu errathen, und mit Nachahmung derselben, denen dazu gewidmeten Stimmen in das Handwerck zu fallen (516).

III. Als Terminus wird inventio (griech. εὕρεσις) in der lat. Rhetorik seit M. T. Cicero (*De inventione*; zw. 88 u. 83 vor Chr.) bzw. der nahezu zeitgleich entstandenen *Rhetorica ad Herennium* als eines der officia oratoris zur Bezeichnung eines Stadiums im Entstehungsprozess einer Rede verwendet. Aus der Rhetorik geht der Begriff in Musiktraktate insbesondere dtsch. Herkunft über, sofern diese sich am Vorbild der gut ausgebauten (wenngleich in sich vielfältig differenzierten) Redelehre orientierten. Die ausführlichsten Diskussionen finden sich in Schriften der ersten Hälfte des 18. Jh. (J. Mattheson, J. D. Heinichen). Dabei spielen die Einbettung der inventio in den Kontext der partes rhetoricae – sie nimmt hier zumeist die erste Stelle ein – und die in der Rhetorik vorgebildeten Konzeptionen zur Gewinnung von inventio (imitatio, loci topici, denen die logisch-mathematische ars combinatoria beigefügt werden kann) eine Rolle. Inventio bezeichnet sowohl den Ausgangspunkt oder die Grundlage der kompos. Formung als auch das subjektive Vermögen, diese Grundlage – gegebenenfalls mittels bestimmter Findungsverfahren – zu schaffen. In der am Modell der Rhetorik orientierten Diskussion werden die umgangssprachlich geläufigen Bedeutungen lediglich spezifiziert durch die Einbindung in einen traditionellen Argumentationszusammenhang, wobei die Bindung an die Rhetorik im einzelnen eher durch die Form als durch den Inhalt der Argumente gegeben ist. Die Systematisierbarkeit von Erfindungshilfen darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß die maßgeblichen Autoren Begabung voraussetzen: ingenium ohne ein vernünftiges Regulativ mag blind sein, inventio ohne ingenium aber ist (für Mattheson wie für Heinichen) in jedem Falle leer.

(1) In Verbindung mit anderen partes rhetoricae wird inventio als Bestandteil von Modellen der Werkgenese thematisiert. In der antiken Rhetorik herrschte die Auffassung, „daß sich im rhetorischen Prozeß

fünf getrennt ablaufende Textproduktions- und Aufführungsphasen, *partes rhetoricae* oder *officia oratoris*, unterscheiden lassen (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*)... Die kognitiven Produktionsprozesse (*inventio*, teilweise auch *dispositio*) und die Verbalisierungs- und Vertextungsvorgänge (*elocutio*, auch *dispositio*) folgen je eigenen Methodiken" (J. Knape, Art. *Elocutio*, in: *Historisches Wörterbuch d. Rhetorik* II, Tübingen 1994, 1022 f.). Die Teile memoria (Einprägung der fertigen Rede) und actio (Vortrag) beziehen sich auf die Darbietung und ihre Vorbereitung. Die Teile inventio (Findung der Argumente), dispositio (ihre Anordnung) und elocutio (ihre Ausformulierung) erstrecken sich auf die Produktion eines „Werkes". Eine schematische Übertragung der Kategorien auf die Musik ist nicht möglich, da sich dort „Verbalisierungs- und Vertextungsvorgänge" kaum von „kognitiven Produktionsprozessen" trennen lassen (eine Definition der elocutio als Anwendungsbereich der Figurenlehre wäre gewaltsam, da auch eine ‚figürliche' Wendung als Erfindung gelten kann, mithin zum Bereich der inventio zu rechnen wäre).

Es gibt im lat. Musikschrifttum des Mittelalters keinen Beleg für die Verwendung des Wortes inventio in dem auf die Konzeption einer Rede verweisenden Sinn der Rhetorik. Die Übernahme rhetorischer Begriffe und Darstellungsweisen in den Kontext der Musiktheorie ist anscheinend eine Eigenheit dtsch. Autoren, vermittelt vor allem durch das Bildungssystem der protestantischen Lateinschulen und der Jesuitengymnasien (vgl. Fr. Paulsen, *Gesch. d. gelehrten Unterrichts auf d. dtsch. Schulen u. Universitäten vom Ausgang d. Mittelalters bis zur Gegenwart*, Lpz. [3]1919, insbesondere I, 190 ff. u. 387 ff.). Anregend mag die lat. und dtsch. Poetik (seit M. Opitz, 1624) gewirkt haben, die aufgrund des Mediums Sprache eine enge Beziehung zur Rhetorik hatte. Besonders plausibel und daher wirksam war die Trennung von ursprünglicher Idee und nachfolgender planmäßiger Ausarbeitung. So heißt es etwa in der einflußreichen Poetik J. C. Scaligers:

Poetices libri septem (Lyon 1561) IV, Cap. 96: Inuentis ergo rebus & personis... reliqua est dispositio, cuius ratio sanè peruulgata est (144 a).

Scaligers Differenzierung zwischen intellectio, inventio und iudicium (I, Cap. 2, 3 b) war demgegenüber zu subtil, um prakt. Auswirkungen im Musikschrifttum zu zeitigen.

A. Kirchers *Musurgia universalis* (Rom 1650) zeigt, daß eigenwillige Deutungen der Beziehungen zwischen Musiklehre und Rhetorik möglich waren. Kircher verwendet zwar die Ausdrücke inventio, dispositio und elocutio, jedoch in eingeschränkter und offenbar singulärer Bedeutung. Inventio meint hier konkret die Verbindung von mus. Rhythmen und Wörtern, nicht aber den unbestimmten Vorgang des Erfindens einer Melodie oder eines Themas schlechthin. Die möglichen Rhythmen hat Kircher zuvor durch Anwendung der ars combinatoria ermittelt und in vielen Schaubildern („pinaces") systematisch dargestellt. Entsprechend verengt und nur im gegebenen Kontext verständlich werden die Ausdrücke dispositio (Verbindung der rhythmisierten Textworte mit Tonhöhen) und elocutio (Darstellung des Gesanges in seiner rhythmisch-melodischen Vollendung) gebraucht:

Buch VIII, Teil 3, Cap. VIII, § 4, *De Partibus Rhetoricae Musurgicae*: Vti Rhetorica tribus constat partibus, inuentione, dispositione & elocutione, ita & nostra Musurgica Rhetorica; Inuentio Musurgicae Rhetoricae nihil aliud est, quàm apta Musarithmorum verbis congruorum adaptatio; Dispositio verò est pulchra quaedam eorundem per aptas notarum applicationes expressio. Elocutio denique est ipsa Melothesiae omnibus numeris absolutae, tropis figurisque exornatae per cantum exhibitio (II, 143).

J. G. Walther trennt in traditioneller Weise (vgl. etwa den zit. Passus von J. Yssandon oben, I. (2)) die Erfindung als geistigen Vorgang von der nachfolgenden Niederschrift und der (potentiellen) Aufführung:

Praecepta d. mus. Compos. (hs. Weimar 1708) I: *Musica Poëtica* (à ποιέω, *effingo*, ich erdichte etwas) oder die *musicalische Composition*, unterrichtet, wie man eine liebliche und reine Zusammenstimmung der Klänge erstlich *inventiren*, und hernach aufsetzen und zu Papier bringen soll, damit selbige hernachmahls kann gesungen oder gespielet werden (ed. Benary, Lpz. 1955, 15).

Die Grundlage dieser Unterscheidung expliziert hingegen J. Mattheson in seiner Frühschrift *Das Neu-Eröffnete Orch.* (Hbg 1713) in den Termini inventio, elaboratio und executio, die den Anschluß an Denkweisen der Rhetorik herstellen:

Es gehören sonst zu einer *Composition* dreyerley; *Inventio*, (Die Erfindung) *Elaboratio*, (Die Ausarbeitung) *Executio*, (die Ausführung oder Aufführung) welches eine ziemliche nahe Verwandschafft mit der *Oratorie* oder *Rhetorique* (Rede-Kunst) an den Tag leget; Die beyden letzten Stücke können erlernet werden... (104).

Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) lehnt sich Mattheson dann systematisch an die Rhetorik an. In dem Kap. *Von d. melodischen Erfindung* (II, Cap. 4, 121 ff.; vgl. bereits ders., *Kern melodischer Wiss.*, Hbg 1737, 127 ff.) bindet Mattheson die „Erfindungs-Kunst" eng an die das Werk konstituierenden Teile, die hier dispositio, elaboratio und decoratio heißen; das unmittelbare Produkt der inventio ist der (rohe) „Einfall":

Wenn nun hier eine fernere lehrreiche Betrachtung von der Erfindungs-Kunst angestellet werden soll, so wird zuvörderst nöthig seyn darzuthun, daß dieselbe Kunst drey unzertrennliche Gefährten haben müsse, ohne welche auch die allerschönsten Einfälle von schlechter Würde sind. Diese drey heissen: *Dispositio*, *Elaboratio* & *Decoratio*, d. i. die geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung und gescheute Schmückung des melodischen Wercks... (122).

Die executio wird abgetrennt:

...von der Execution aber, d. i. von der wircklichen Auf- und Ausführung im allerletzten Haupt-Stücke des dritten Theils gehandelt werden soll (122).

Die Einteilung des Prozesses der Werkgenese in verschiedene Stadien findet sich im 18. Jh. des öfteren; die Bezeichnungen der Stadien sind verschieden:

M. Spieß, *Tract. Mus. Compos.-Pract.* (Augsburg 1745) Cap. XXV: Von der *Invention, Disposition, Elaboration*, u. *Decoration* (133);
H. Chr. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Compos.* II (Lpz. 1787): Man spricht, wenn man von der Entstehungsart der Producte der schönen Künste überhaupt redet, von Erfindung, von einem Entwurfe, von Anlage und Anordnung, desgleichen auch von Ausführung und Ausarbeitung, u.s.w. (51 f.).

Selbst wenn wie bei Koch keine direkte Übernahme rhetorischer Termini vorliegt, kann von einem „rhetorischen Formbegriff" (Dahlhaus 1978) gesprochen werden. Damit wird zunächst auf die Wirkungsorientierung dieser Formvorstellung verwiesen. Kochs Darstellung entspricht dem rhetorischen Modell jedoch eher formal (durch die Trennung dreier Stadien) als inhaltlich, da er die Sachbereiche, die in der Rhetorik mit dem Modell verbunden sein können (z. B. Hilfsmittel zur Erfindung, Stilebenen, Schreibarten, Formteile) nicht in Termini und Gedankengängen der Rhetorik behandelt.
Allen mehrstufigen Modellen des Schaffensprozesses liegt die Überzeugung zugrunde, daß die Gewinnung des Ausgangsmaterials einer Kompos. (im Zuge der inventio des Hauptsatzes oder der Anlage) nicht nur zeitlich, sondern kategorial unterschieden ist von der eher mechanischen Arbeit der sicht- oder hörbaren Darstellung und Verarbeitung dieses Materials (im Zuge der dispositio, elocutio, elaboratio, Ausführung, Durchführung, Ausarbeitung). Was zum Ausgangsmaterial zu rechnen ist, läßt sich nur formal als „das Wesentliche" bestimmen; als Sache des „Genies" bleibt die inventio ein nicht zu lehrender und vom mechanischen Teil des Setzens und der Formgebung zu unterscheidender Bereich:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I (Lpz. [1771] ²1792), Art. *Anlage*: Wenn die Anlage vollendet ist, so muß [sc. darf] nichts Wesentliches mehr in das Werk hinein kommen können. Sie enthält schon alles Wichtige der Gedanken, und erfordert deswegen das meiste Genie (148);
J. N. Forkel, *Über d. Theorie d. Musik* (Göttingen 1777): Da aber der blosse Musikliebhaber der Gegenstand derselben ist, der nicht selbst musikalische Sätze nach den Regeln der Rhetorik erfinden und zusammensetzen, sondern nur wissen will, wie sie zusammengesetzt seyn müssen, wenn sie schon erfunden sind; so ist eine richtige Kenntniß von der Anordnung musikalischer Gedanken, für ihn wichtiger, als die Kenntniß aller jener Mittel und Wege, welche man insgemein zur Erleichterung der Erfindung vorzuschreiben pflegt. Diese bleibt immer Sache des Genies; und wer von diesem nicht beseelt wird, hat von allen Regeln und Vorschriften wenig Nutzen zu erwarten. Die gute Anordnung aber, wodurch jeder Theil an den schicklichsten Ort gestellt wird, und dadurch den Absichten des Ganzen beförderlich ist, läßt sich vollkommen bestimmen... (21).

Lit.: KL. W. NIEMÖLLER, Unters. zu Musikpflege u. Musikunterricht an d. dtsch. Lateinschulen vom ausgehenden Mittelalter bis um 1600, Kölner Beitr. zur Musikforschung LIV, Regensburg 1969; C. DAHLHAUS, Der rhetorische Formbegriff Heinrich Christoph Kochs u. d. Theorie d. Sonatenform, AfMw XXXV, 1978; M. E. BONDS, Wordless Rhetoric. Mus. Form and the Metapher of the Oration, Cambridge, Mass. u. London 1991; W. BRAUN, Dtsch. Musiktheorie d. 15. bis 17. Jh. II, Gesch. d. Musiktheorie VIII, 2, Darmstadt 1994.

(2) Im Umkreis des Begriffs inventio werden HILFSMITTEL ZUR ERFINDUNG behandelt wie imitatio, loci topici und ars combinatoria. Die „Wege zur Erfindung" (J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* I, Lpz. [1771] ²1792, Art. *Erfindung*, 86 ff.) werden zumeist unter dem Vorbehalt des „poeta nascitur" gewiesen. Zwar zeigt das bloße Faktum ihrer Darstellung, daß in diesem inventio-Verständnis nicht nur der Aspekt des ‚spontan erdenkenden Erfindens', sondern auch des ‚planvollen Auffindens' wirksam ist, doch überwiegt bei den Autoren die Skepsis über den Wert einer systematisierten ‚ars inveniendi'.
Die Methode der imitatio folgt dem Grundsatz des Lernens durch analytische Aneignung exemplarischer Werke (→ *Imitatio* II.). Analyse fordert Begriffe; diese werden in Form von praecepta vorab vermittelt. Die positive Seite des seit der Antike geläufigen imitatio-Konzepts faßt Plinius d. Jüngere zusammen, während sein Lehrer Quintilianus auch auf das Ungenügende bloßer Nachahmung hinweist:

Plinius d. Jüngere, *Epistulae* VII, IX, 2 (zw. 97 u. 109): ...imitatione optimorum similia inveniendi facultas paratur (ed. Mynors, Oxford 1963, 204);
Quintilian, *Inst. oratoriae* (um 95) X 2, 4: Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis, quas sint ab aliis inventa (ed. Rahn, Darmstadt 1988, II, 486).

In das Musikschrifttum findet das positiv bewertete imitatio-Konzept spätestens bei J. Tinctoris Eingang, der beispielsweise die Komponisten J. Ockeghem, J. Regis und A. Busnois rühmt und dankbar bekennt, ihre Werke („opera") als Vorbilder zur Nachahmung benutzt zu haben:

Liber de arte contrapuncti (1477), *Prologus*: Ea quoque profecto numquam audio, numquam considero quin laetior ac doctior evadam, unde quemadmodum Virgilius in illo opere divino Eneidos Homero, ita iis Hercule, in meis opusculis utor archetypis. Praesertim autem in hoc in quo, concordantias ordinando, approbabilem eorum componendi stilum plane imitatus sum (CSM 22, II, 12 f.).

Das Studium von Werken ist spätestens mit der Etablierung des Werkbegriffs selbst zu einem unverzichtbaren Bestandteil der kompos. Ausbildung geworden. Die Verbindung von imitatio und inventio wird im Musikschrifttum dem Wort nach erstmals greifbar bei J. Froschius:

Rerum musicarum opusculum (Straßburg 1535) XIX: Illud etiam commemorare licet, hæc omnia exemplis, & imitatione haud infeliciter adsequeris... Huiusmodi autem imitationes æmulo tibi exercitium & usum conciliabunt, ansamque inueniendi alia, ultro, citroque præbebunt, quibus in hac disciplina non mediocriter adiuuabere (f. D 6' f.).

Ein Kap. *De Imitatione* findet sich fortan insbesondere in solchen Traktaten, die sich rhetorischer Termini bedienen. J. Burmeister definiert imitatio als „studium & conamen nostra carmina musica ad Artificum exempla, per analysin dextre considerata, effingendi & formandi" (*Musica poetica*, Rostock 1606, 74). Er unterscheidet dabei „imitatio in genere" und „in specie". Jene zielt auf die allgemeinen Grundlagen der Vokalkomposition wie Textwahl und Themengewinnung („inventio rerum"), Anordnung der Teile („dispositio rerum"), Auszierung und Deklamation, diese aber orientiert sich an einem besonderen Personalstil oder Einzelwerk:

Cap. XVI: Quae in genere fit γενικὴ dicitur, & est, quando omnes praestantissimos Artifices & eorum carmina nobis ad imitandum proponimus, consistens tam in inventione & dispositione rerum, quales sunt, quae Ornamenta musica suggerunt; quam in connexione & pronunciatione Concentuum... Quae in specie fit εἰδικὴ dicitur, & est, quando ex multis certum quendam Artificem, ejusdemque exemplum ad imitandum nobis eligimus. Consistit autem ea in simili sententiarum periodorumque inventione & connexione [folgt ein Katalog der zu imitierenden Meister] (74).

Die Empfindlichkeit gegenüber Plagiaten, die im melodiebetonten Satz besonders leicht zu bemerken sind, führt bei J. Mattheson und J. D. Heinichen zu einer Abwertung der imitatio („Jeder guter Componist muß ein Original seyn; die Copien werden wenig oder nichts geachtet. Das Stehlen gilt schon mehr/ als das nachahmen", Mattheson, *Critica mus.* I, Hbg 1722, 304). Mattheson lehnt zunächst auch andere Hilfsmittel zur Erfindung ab:

Das Neu-Eröffnete Orch. (Hbg 1713): Daß sich aber kein *Maitre* findet/ einem die *Invention* beyzubringen/ solches kommet daher/ weil sie *qualitatem innatam non verò acquisitam* (keine zu erlangende/ sondern eine angebohrne gute Eigenschafft) erfodert/ daß also einer/ der eine *Invention* zu suchen / eine Kunst nennet / ...irret... Was die bekanten *loci Topici*, it[em]. Die mächtige *Ars combinatoria* dazu helffen/ und vor Wunder-Wercke bey der *Invention* verrichten/ solches mag einer wissen/ der seine armseelige Zuflucht zu dem barmhertzigen Vers nehmen muß: *Quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando* (104 f.).

Der „barmhertzige Vers" verweist auf einen weitgehend standardisierten Fragenkatalog („loci topici"), den Heinichen als Erfindungsquelle heranzog und an Beispielen durchexerzierte:

Der Gb. in d. Compos. (Dresden 1728): Gewiß ist/ daß es halbe Müh sey / *Invention* zu finden/ wenn sich der *Componist* eine gute *Idee* von den ihm vorgelegten (zuweilen gantz unfruchtbahren) *Texte* machen kan. Unsere Gedancken aber auff gute *Ideen* zu leiten/ und die natürliche *Fantasie* auffzumuntern/ solches kan meines erachtens nicht besser geschehen/ als durch die *Oratori*schen *Locos Topicos* (30).

Auch J. A. Scheibe betont in einer frühen Schrift den Nutzen der toposgeleiteten Textanalyse, ohne jedoch Beispiele zu geben (*Compendium Mus. Theor.-pract.*, hs. um 1730, 3. Abt., Kap. 2: *Von d. Melodie u. Invention*, ed. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre d. 18. Jh.*, Lpz. 1961, Anh., 74 f.). Im 43. Stück (23. 6. 1739) des *Critischen Mus.* formuliert er ohne Hinweis auf die loci den Gemeinplatz, daß die „Worte in einer solchen Arie... einem aufgeweckten Kopfe immer neue Gelegenheit zu sinnreichen Erfindungen geben" (Lpz. ²1745, 396 f.).

Ohne explizite Verwendung des topischen Fragenkatalogs hatte bereits J. Kuhnau, dessen Unterricht Heinichen als Thomasschüler genossen hatte, in der Vorrede der *Texte zur Leipziger Kirchen-Music* (ed. Richter, MfM XXXIV, 1902, 148) den dtsch. (Bibel-)Text unter Berücksichtigung insbesondere seiner Urform in der hebräischen „Grund-Sprache" (150) analysiert. Er wollte zeigen, „wie der rechte Verstand der Worte Gelegenheit zur Invention geben, und mit guter Raison durch die Music denen Ohren zugebracht werden könne" (150).

Im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) reagiert Mattheson direkt auf Heinichens praktischen Versuch und behandelt erneut und nunmehr systematisch die inventio unter Berücksichtigung der loci topici, „welche lieber dialectisch als topisch heissen mögten" (123):

II, Cap. 5: Was die Erfindung betrifft, von welcher der Anfang aller Gesänge, Klang- und übrigen Reden, die verfertigt werden sollen, iederzeit gemacht werden muß (wie sie denn gleich das erste oder zweite Haupt-Stück in den Rhetoriken einzunehmen pfleget)... (139 f.).

Mattheson kritisiert Heinichens Beschränkung auf einen einzigen Topos, den locus circumstantiarum (II, Cap. 4, 131; vgl. auch 123). Nachdem er vorausgeschickt hat, daß ohne ingenium letztlich nichts auszurichten sei, bietet er eine differenzierte Darstellung der Möglichkeiten, mittels „funfzehn Erfindungs-Mitteln" einen „Haupt-Satz" zu ersinnen. Zugleich unterstreicht er seine Pionierrolle auf diesem Feld:

II, Cap. 5: Sie heissen inzwischen: *Locus notationis; descriptionis; generis & Speciei; totius & partium; causae efficientis, materialis, formalis, finalis; effectorum; adjunctorum; circumstantiarum; comparatorum; oppositorum; exemplorum; testimoniorum*: die wir erklären wollen.
...ungeachtet es noch von niemand ordentlich versuchet worden... (123 f.).

Einige von Matthesons loci – insbesondere der locus notationis – funktionieren rein musikimmanent; sie

gehen nicht auf einen analysierten Text zurück (vgl. die Beispiele, 125). An anderer Stelle findet sich auch ein Hinweis auf einen möglichen Nutzen des Werkstudiums, das hier allerdings nicht im Dienste der imitatio steht, sondern gleichsam katalytisch einen Geistesblitz erzeugen soll:

II, Cap. 4: Doch ist noch eine besondre Erfindungs-Art übrig, welche man eine unvermuthete, unerwartete und gleichsam ausserordentlich-eingegebene nennet, (*inventio ex abrupto, inopinato, quasi ex enthusiasmo musico*) und dazu hilfft: 1) Wenn man eines vortrefflichen Componisten Arbeit, zumahl dafern derselbe etwa einerley Materie mit der unsrigen behandelt hat, vorher wol ein- und ansiehet... (132).

Vergleichbar mit Verfahren, die Mattheson unter dem locus notationis bespricht, sind die Techniken der variatio, die W. C. Printz im zweiten Teil der Schrift *Phrynis Mytilenaeus, Oder Ander Theil/ Des Satyrischen Componisten*, Sagan 1677, Cap. 8 bis 13, f. F 4' bis N 3) unter dem Generaltitel *Tract. de Variationibus & Inventionibus inde sequentibus* abhandelt. Hier werden mus. Wendungen systematisch nach melodischen und rhythmischen Gesichtspunkten geordnet; ferner werden einige standardisierte Wendungen wie Circulo und Tirata mit Namen versehen (f. I 4 f.').

Fr. E. Niedt leitet in einem unmittelbar auf Praxis zielenden Traktat dazu an, mittels der variatio auf der Grundlage eines bekannten Stückes neue Stücke zu erfinden:

Handleitung/ Zur Variation, Wie man Den General-Bass, u. darüber gesetzte Zahlen variiren/ artige Inventiones machen/ und aus einen schlechten General-Bass Praeludia, Ciaconen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Menueten, Giquen u. dergleichen leichtlich verfertigen könne/ samt andern nötigen Instructionen (Hbg 1706).

Niedt beruft sich auf Printz (f. E 4'), nennt aber die falsche Stelle (*Phrynis*... II, Cap. 3–6 statt 8–13), was Mattheson in der von ihm herausgegebenen Ausgabe ohne Korrekturversuch tadelt (vgl. *Friederich Erhard Niedtens Mus. Handleitung Anderer Theil/Von d.* Variation *d.* General-Basses..., 2., vermehrte Auflage, Hbg 1721, 32 f., Anm.). Die terminologische Grundlage für Niedt wie auch für Printz ist Chr. Bernhards Definition der variatio als Figur im *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663, ed. Müller-Blattau, *Die Kompositionslehre...*, Kassel und Basel [2]1963, 73; → *Varietas* III. (3)(b)); sachliche Grundlage ist die alte Organistenpraxis der Kolorierung (vgl. bereits C. Paumann, *Fundamentum organisandi*, hs. 1452) bzw. die vokale und instrumentale Praxis der „passaggi" („Passaggi. Sind geschwinde Läuffe/ welche beydes Gradatim vnd auch Saltuatim durch alle Intervalla, so wol ascendendo alß descendendo, vber den Noten so etwas gelten/ gesetzet und gemachet werden", M. Praetorius, *Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 240). In aufführungspraktischer Funktion, die nicht auf die Gewinnung von Erfindungen zu neuen Stücken zielt, finden sich Variationskapitel in etlichen Generalbaßtraktaten (Fr. Gasparini, *L'armonico pratico al Cimbalo*, Venedig 1708, Cap. X: *Del diminuire, abbellire, e rifiorire gli accompagnamenti*, 98; Cap. XI: *Del diminuire, ò rifiorire il Fondamento*, 75; Heinichen, *op. cit.*, 1. Abt., Cap. VI: *Vom Manierlichen GENERAL-BASS und fernern* Exercitio *eines* Incipienten, 521, insbesondere 551 ff.).

Zum systematischen Auffinden möglicher Variationen von gegebenen Elementen kann die in der Logik oder Mathematik beheimatete ars combinatoria herangezogen werden, deren wichtigste Verfahrensweisen Permutation und Kombination sind. Ausführlich befassen sich mit diesen Verfahren die Polyhistoren des 17. Jh., so insbesondere Mersenne und Kircher:

M. Mersenne, *Harmonie universelle* II (Paris 1636), *Livre Second des Chants*: ...il faut considerer cette diuersité, & monstrer que tous les hommes du monde n'ont pû faire tous les airs contenus dans la main Harmonique, ou dans le systeme & l'échele ordinaire de Musique, encore qu'ils eussent fait tous les iours mille chants differens depuis la creation du monde iusques à present, comme il sera aisé de conclure par les propositions qui suiuent, dans lesquelles l'on apprendra toutes les especes de combination, conternation, &c... (II, 107);
A. Kircher, *Musurgia universalis* (Rom 1650) Buch VIII, Teil I, *Musurgia combinatoria*, Cap. 1: De Notarum Combinationibus. Per aliquod Problemata hic docebimus modum ac rationem quà determinare liceat quomodo & quoties Notae quotcunquè variari ac inter se combinari valeant (II, 8).

Eine bestimmte Anzahl von Tönen, die der Höhe und bzw. oder Dauer nach fixiert sind, können als Elemente betrachtet und systematisch versetzt oder verbunden werden und so zu einer berechenbaren Anzahl verschiedener Endgestalten führen. Heinichen und Mattheson erwähnen das Permutationsverfahren beiläufig und messen ihm für die inventio wenig Wert bei:

Heinichen, *op. cit.*: ...darum käme heut zu Tage ein *Componiste* nicht einmahl fort/ wenn er seine *Inventiones* in der sonst sehr nützlichen *arte Combinatoria* auff gemeine Arth suchen und gedencken wolte... Glücket es auff solche Arth ja einmahl/ so geschiehet es gewiß nicht offt/ er mag auch die *Quantität* der *Noten changiren*/ wie er will (29 f.);
Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, loc. cit.: Es kan auch dabey die Verwechselungs-Kunst (*ars combinatoria*) nach Belieben Dienste thun; ...wiewol ich der besagten Kunst keine grosse Wunderwercke zutraue... (124; vgl. auch 170).

Kuhnau erläutert das Prinzip (der vorletzte Satz beweist, daß Heinichen diesen Text kannte):

op. cit.: Zwar ist hier nicht die Rede von der Art und Weise zu variiren und inventiren..., wie nehmlich, zum Exempel, vier Noten von einerley Quantität nach denen Praeceptis artis combinatoriae 24. mahl, und 5. Noten 120. mahl, und so fort, da man das letzte Productum mit dem in Progressione Arithmetica folgenden Numero Notarum variandarum multipliciret, solcher gestalt können verwechselt werden, dass bald jede Combination einen andern Effect in dem Gemüthe der Zuhörer operire. Welche Variation fast un-

war, daß aus ihm durch Nachahmung und Versetzung der Stimmen die Folge eines ganzen Stücks entwickelt werden konnte, eine Invention. Das übrige war Ausarbeitung und bedurfte, wenn man die Hülfsmittel der Entwickelung gehörig kannte, nicht erst erfunden zu werden (ed. Müller-Blattau, Augsburg 1925, 76).

Die Trennung von inventio und Durchführung scheint zwar der Trennung von inventio und elaboratio im Schaffensmodell der Rhetorik zu entsprechen. Das Wort Durchführung ist jedoch nicht die übliche dtsch. Lehnübersetzung des Ausdrucks elaboratio; diese lautet vielmehr ‚Ausarbeitung' (→ *Durchführen* I. [mit Exkurs]). Zudem leuchtet die Trennung unmittelbar ein, bedarf also nicht des Rückgangs auf eine besondere Theorie. Die Qualität der inventio, der thematischen Substanz, ergibt sich nicht aus dem bloßen Faktum ihrer Durchführung, sondern aus dem Potential ihrer Durchführbarkeit. Bach steht in der gedanklichen und terminologischen Tradition G. Zarlinos oder P. Pontios einerseits und der umgangssprachlichen Wortverwendung andererseits. Im Kontext kontrapunktisch gebundener Kompos. benennt Bach sowohl deren Ausgangspunkt, den Soggetto oder das Thema, als auch das Gesamtergebnis, das ausgeführte Werk, mit dem auszeichnenden, da auf Sinnreichtum verweisenden Wort inventio.
Bach verfolgt zwei didaktische Ziele: die Förderung der Fähigkeiten im Klavierspiel und im Komponieren. Die zweite Absicht verweist auf das pädagogische Konzept der imitatio; die *Inventionen* (und auch die *Sinfonien*) sollen als zu analysierende Exempel und nachzuahmende Muster dienen. Bicinien wurden schon seit dem 16. Jh. nicht nur beim geselligen Musizieren, sondern auch im Musikunterricht verwendet (vgl. etwa O. di Lasso, *Novae aliquot... ad duas voces Cantiones suavissimae, omnis Musicis summè utiles: nec non Tyronibus quàm ejus artis peritioribus summopere inservientes*, München 1577). Doch steht Bach nur formal in dieser Tradition, da seine Absicht auf das Solospiel und nicht das Singen im (kleinen) Ensemble gerichtet war. Zudem sollte sein musterhafter zweistimmiger Satz nicht nur Intervallrelationen realisieren, sondern zugleich einen funktionsharmonisch verständlichen Zusammenhang repräsentieren. Der didaktische Zweck schränkte den Kunstcharakter seiner Inventionen nicht ein. Zweistimmige Stücke wie das *Praeludium* in dis-moll (BWV 877) aus dem 2. Teil des *Wohltemperierten Claviers* oder die Vier Duette (BWV 802–805) aus dem 3. Teil der *Clavier Übung* sind zwar länger ausgeführt und womöglich gravitätischer als die ausdrücklich so bezeichneten *Inventionen*. Die Ähnlichkeit der Satzprinzipen aber zeigt, daß die Werkbezeichnungen bei Bach oft noch wenig Konkretes über Form und Satzart aussagen.
In der ersten Niederschrift der Stücke (um 1722/23; Datierung nach Neue Bach-Ausg. V/5, *Kritischer Ber.*, 63) im Klavierbüchlein für W. Fr. Bach waren die Sinfonien als Fantasien bezeichnet, die Inventionen hießen Praeambula. Zwischen der Faktur der Werke und ihrer Bezeichnung besteht demnach kein fester Zusammenhang. Fr. W. Marpurg stellt Bachs *Inventionen* in den kompositionstechnisch bestimmten Kontext der zweistimmigen Fuge mit „ungleichen Stimmen". Es handelt sich hier wohl um den frühesten Hinweis auf diese Stücke außerhalb der mus. Quellen selbst:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): In zweystimmigen Fugen, sie mögen aus gleichen Stimmen, das ist, aus zwey Diskänten etc. oder aus ungleichen Stimmen, das ist, aus einem Diskant und Basse etc. bestehen, müssen die beyden Stimmen den Fugensatz allezeit wechselsweise nehmen...
Die Ungleichheit der Stimmen in zweystimmigen Fugen findet besonders in Orgel-und Clavierfugen statt. Der Herr Capellmeister Bach hat viele dergleichen unter dem Titel: *Inventiones* gemacht. In Fugen für zwey Flöten, zwey Geigen etc. sind die Stimmen gleich (94).

Die Bezeichnung der zweistimmigen Praeambula als Inventionen ist sinnvoll, da die Konnotationen des inventio-Begriffs Bachs Absichten deutlich ausdrükken. Daneben könnte in der Umbenennung noch ein äußerliches Motiv gewirkt haben. Bach besaß mindestens vier von Bonportis schon erwähnten *Inventioni da camera a violino solo con l'accompagnamento d'un violoncello, e cembalo, o liuto*, op. 10 (Bologna 1712; spätere Aufl. schreiben *Invenzioni*) in Abschriften, an deren Anfertigung er selbst beteiligt war (Ausg. in *Johann Sebastian Bach's Werke* XLV, Lpz. o. J. [1897], 172–189; vgl. K. Beißwenger, *Johann Sebastian Bachs Notenbibl.*, Cat. mus. XIII, Kassel 1992, 117 ff. u. 276 f.). Bonportis mehrsätzige Stücke haben mit Bachs Inventionen zwar wenig gemein, doch liegen die Verhältnisse bei dem Titel *Clavier Übung* ähnlich, zu dessen Wahl Bach durch eine gleichnamige, in zwei Teilen erschienene Sammlung seines Leipziger Amtsvorgängers Kuhnau angeregt worden sein könnte (vgl. *Neuer Clavier Übung Erster* [bzw. *Anderer*] *Theil*, Lpz. 1689 u. 1692). Ausschlaggebend war wohl in beiden Fällen die bloße Existenz der Titel *Inventio* und *Clavier Übung*, nicht aber eine Vorbildwirkung der Werke, zu deren Bezeichnung sie ursprünglich dienten.
Den ersten Lexikoneintrag *Invention* weist 1865 A. von Dommers Bearbeitung des KochL (Ffm. 1802) auf, das dieses Stichwort noch nicht verzeichnete. Ähnliche Art., die vielfach voneinander abhängig und meist um Bach zentriert sind, finden sich in der Folgezeit häufig; sie haben in Verbindung mit der Verbreitung von Bachs Musik die Rezeption von Invention als Gattungsbegriff gefördert, wobei die ungenauen Charakterisierungen bei Dommer und O. Paul anscheinend von der Grundbedeutung des Wortes, nicht von der Faktur der Stücke abgeleitet sind. Die Subsumierung der *Sinfonien* unter die *Inventionen* begegnet seit Forkel (*op. cit.*, 77) häufig:

DommerL (Heidelberg 1865): Invention, bei Seb. Bach Benennung kleiner zwei- und dreistimmiger, in imitirender Schreibart gesetzter Tonstücke, mehr Erfindungen, Einfälle,

die der Moment giebt, als lange überlegte und ausgearbeitete Sätze (465);
PaulL (Lpz. 1873): Invention, bei Seb. Bach Name kleiner Tonstücke, Empfindungen und momentane Einfälle enthaltend (I, 475);
GroveD II (London 1880): INVENTION. A term used by J. S. Bach, and probably by him only, for small pianoforte pieces... each developing a single idea, and in some measure answering to the IMPROMPTU of a later day (15);
MoserL (Hbg [2]1943): Invention (lat. = Erfindung), G a t t u n g s b e z e i c h n u n g a) für die großen schildernden Chansons von Janequin, b) für kontrapunktische Stücke, die nicht Fuge oder Kanon sind, so bei Bonporti... und bei J. S. Bach... (402a).

In einigen neueren Lexikonart. wird neben der blossen Worterklärung die Problematik der Benennung selbst thematisiert:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944): Invention. A term of rare occurrence, but known to every musician from Bach's collection... The usual denomination, „two-part and three-part inventions," is not authentic, but would seem to be justifiable on account of the similarity of style in both groups. Bach's reason for choosing his terms is entirely obscure... It may be noticed that the invention style is very frequent in the preludes of Bach's Wt. Cl. (e. g., vol. i, nos. 3, 9, 11, 13, 15, 18, 19, 20), and that it occurs also in the preludes of the first three partitas... (364 a f.).

M. Reimann faßt Invention grundsätzlich als Werkbezeichnung auf und versucht, vermeintlich unerkannte Gattungstraditionen zu rekonstruieren. Das Belegmaterial ist jedoch für Generalisierungen viel zu schmal, und die Voraussetzung des terminologischen Charakters von 'Invention' bedeutet eine petitio principii:

Art. *Invention*, MGG VI (Kassel u. Basel 1957): Der Terminus Invention wird seit der Mitte des 16. Jh. bis in die Neuzeit in allen Ländern in dreifacher Bedeutung gebraucht. 1. als eine Art Verlegenheitsbezeichnung für jede Art von Musikstück, für das ein eigener Gattungsname, aus nicht immer erkennbaren Gründen, nicht genannt ist...; 2. für Musikstücke aller Gattungen, deren Erstedition hervorgehoben werden soll; 3. für Stücke, deren ideenreiche Einfälle oder deren völlige Neuartigkeit, für die eine eigene Gattung noch nicht existiert, betont werden soll (1383 f.).

Demgegenüber stellt H. H. Eggebrecht klar, daß ein angemessenes Verständnis von Bachs inventio-Begriff nur über die Reflexion des Charakters musikalischer Terminologie zu erlangen sei:

Studien zur mus. Terminologie, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. [zu Mainz], Abh. d. geistes- u. sozialwiss. Klasse, Jg. 1955, Nr. 10 (Mainz [2]1968): Dabei muß man sich aber im klaren sein, daß das Wort innerhalb seines Lebensraums nicht als stehender Terminus gegolten hat und nicht so interpretiert werden darf. Hier schillert es in vielfarbiger Bedeutung, sei es als bloße Vokabel, sei es als elementarer Terminus im weiteren Sinne: ‚musikalische Erfindung' überhaupt, von wo es in Werküberschriften und Untertiteln auf alle damals möglichen Kompositionsarten bezogen werden konnte (Chanson, Fuge, Praeambulum, Capriccio, Suite, Sonate usw.), oder als elementarer Terminus im engeren Sinne: ‚Thema', und in der an die Rhetorik angelehnten Verwendung: ‚das zur Durchführung geeignete Thema', in welcher Bedeutung es Bach erst- und einmalig zur Satzüberschrift erhoben hat (81 f.).

Insbesondere Komponisten des 20. Jh. haben den nunmehr etablierten Ausdruck Invention vielfach zur Bezeichnung von Stücken gebraucht, so etwa B. Bartók, B. Blacher, J. Cage, J. N. David, H. Eisler, G. Klebe, E. Krenek, Br. Maderna, B. Martinů und M. Tippett (vgl. H.-P. Komorowski, *Die „Invention" in d. Musik d. 20. Jh.*, Kölner Beitr. zur Musikforschung LXII, Regensburg 1971, 229 ff.). Diese Kompos. teilen in verschiedener Konfiguration ein Bündel von Merkmalen, das allerdings nur vage zu umschreiben ist mit den Begriffen Kürze, Geringstimmigkeit und kontrapunktische Arbeit. Oft tritt eine ausdrückliche didaktische Absicht hinzu. So sind die vier zweistimmigen, über weite Strecken streng kontrapunktisch gearbeiteten *Chromatischen Inventionen*, die B. Bartók für Heft III (Nr. 91 u. 92) und VI (Nr. 145 a, b) seines *Mikrokosmos* (zw. 1926 u. 1939) schrieb, Teil eines Klavier- (und womöglich Kompos.-) Lehrgangs.
Die Inventionen im dritten Akt von A. Bergs Oper *Wozzeck* (vollendet 1921) verbindet mit Bachs gleichnamigen Stücken das Faktum des ökonomischen Umgangs mit einem kleinen, aber vielfach transformierten Materialvorrat; dies ist bei Bach allerdings kein ausschließliches Spezifikum seiner *Inventionen*. In W. Reichs von Berg autorisiertem Buch, zu dem „Th. W. Adorno und Ernst Krenek einige der wichtigsten Werkbetrachtungen beisteuerten" (*Alban Berg. Leben u. Werk*, [Wien 1937] München u. Zürich 1985, 7 [Vorbemerkung]), wird die Abfolge der Stücke im dritten Akt so beschrieben: Invention über ein Thema, einen Ton, einen Rhythmus, einen Sechsklang, eine Tonart, eine gleichmäßige Achtelbewegung (vgl. 113 u. 129 ff.). Die Wendung „Invention über einen Rhythmus" hebt die Erarbeitung der Form oder die Ausarbeitung allgemein hervor (die dispositio oder elaboratio); als Thema oder Soggetto gelten dagegen der Ton, der Rhythmus, der Sechsklang usw. Die Formulierungen verweisen weniger auf Bachs Inventionen als vielmehr auf den Bereich der gebundenen instrumentalen Formen des 17. Jh., in deren Titeln regelmäßig die Präposition „sopra" verwendet wird. Insbesondere bei den „Capricci" besteht der Soggetto – wie bei Berg und anders als bei Bach – oft nicht aus einer individuellen thematischen Gestalt, sondern einem Ausschnitt aus den Materialgrundlagen des Komponierens (vgl. etwa G. M. Trabaci, *Capriccio sopra la, fa, sol, la*, in: ders., *Ricercate, canzone francese, capricci...*, Neapel 1603, u. M. Cazzati, *Capriccio sopra sedici note*, in: ders., *Suonate a due violini*, [Venedig 1656] Bologna [2]1659).

Lit.: M. W. Bundy, „Invention" and „Imagination" in the Renaissance, The Journal of Engl. and Germanic Philology XXIX, 1930; J. Birke, Christoph Wolffs Metaphysik u. d. zeitgenössische Lit.- u. Musiktheorie: Gottsched, Scheibe,

Mizler, Bln 1966; A. HÜGLI u. U. THEISSMANN, Art. Invention, Erfindung, Entdeckung, Historisches Wörterbuch d. Philosophie IV, Basel u. Darmstadt 1976; CHR. VON BLUMRÖDER, Die Kategorie d. Gedankens in d. Musiktheorie, AfMw XLVIII, 1991; Vom Einfall zum Kunstwerk. Der Kompositionsprozeß in d. Musik d. 20. Jh., hg. von H. Danuser u. G. Katzenberger, Laaber 1993.

Wolfgang Horn, Tübingen 1997

Inversio / Umkehrung

lat. inversio, Umkehrung, Versetzung, von invertere, umwenden, umkehren, umdrehen; übertragen: etwas der Deutung, seinem Wesen nach umkehren; dazu das Adjektiv inversus, umgekehrt, verkehrt;
ital. inversione (selten); franz. renversement, Substantiv zu dem aus lat. inversus über altfranz./prov. envers gebildeten Verb renverser, seltener inversion; engl. inversion;
dtsch. Umkehrung, älter die Verbform umbkehren, auch Inversion.

I. In der Rhetorik begegnet inversio auf semantischer Ebene gleichbedeutend mit dem Figurbegriff Allegorie und auf syntaktischer Ebene in enger Verbindung mit Anastrophe.

II. Der mus. Begriff inversio/Umkehrung meint generell die Substitution höherer Töne durch tiefere und vice versa.
(1) Charakteristisch für die Begriffsgesch. bis ins späte 19. Jh. ist die Ausklammerung der einen oder anderen Bedeutung bei Definitionen von inversio/Umkehrung.
(2) Oftmals begegnet „Umkehrung" auch nur in rein vokabularem Sinne, um die verkehrte, nicht-richtige Anordnung einer vorgegebenen mus. Form zu benennen.

III. Bei harmonischen, vertikalen mus. Gebilden bezieht sich der Begriff auf die Versetzung eines oder mehrerer Töne um ein bestimmtes Intervall.
(1) Im Konnex mit der Vertauschung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt läßt sich der Begriff der Umkehrung erstmals Ende des 16. Jh. nachweisen.
(2) Rameau bezeichnet 1722 mit dem franz. Äquivalent renversement sowohl die Versetzung eines der beiden Töne eines Intervalls um eine Oktave
(3) als auch die Veränderung eines Akkordes durch Oktavversetzung eines oder mehrerer seiner Töne.

IV. Inversio/Umkehrung bedeutet bei (sukzessiv erklingenden) Tonfolgen die Spiegelung an einer horizontalen Achse.
(1) Zur Bezeichnung der imitatorischen Wiederholung einer Tonfolge in entgegengesetzter Richtung tritt der Begriff im 17. Jh. zum einen (a) als selbständiger Ausdruck und zum anderen (b) als Epitheton zu fuga in Erscheinung.
(2) Noch Mitte des 16. Jh. kündigt sich eine Differenzierung von frei und streng an: Ende des 17. Jh. zunächst auf den speziellen Fall der „Gegenfuge" eingeschränkt, wird sie seit der 1. Hälfte des 18. Jh. auch auf „Umkehrung" als Bezeichnung der gegenläufigen Wiederholung jeder beliebigen Tonfolge erweitert.
(3) Für den Begriff inversio/Umkehrung im Sinne einer exakten Spiegelung an einer horizontalen Achse läßt sich außerdem die Übertragung auf harmonische Tonanordnungen nachweisen, (a) auf Akkorde seit Mitte des 18. Jh. und (b) auf einen ganzen Tonsatz gegen Ende des 19. Jh.
(4) In der Zwölftonmusik-Terminologie meint „Umkehrung" seit 1924 eine der vier möglichen Erscheinungsformen der Zwölftonreihe, die ausschliesslich strikt intervallgetreue Abbildung der sogenannten Grundgestalt.

I. In der Rhetorik verweist inversio entweder auf die vom buchstäblichen Sinn einer Aussage sich unterscheidende Intention oder auf die Abweichung von einer zugrundegelegten, als ‚normal' angesehenen Anordnung; der Ausdruck begegnet dabei auf zwei Ebenen.
Erstens: Auf semantischer Ebene dient inversio als Synonym gleichermaßen für den Begriff der ἀλληγορία, die seit Quintilianus ‚eigentliche' Allegorie, bei der sich hinter dem wörtlichen Sinn einer Aussage ein anderer, tieferer versteckt, wie für den Begriff der εἰρωνεία als eigenem Genus der Allegorie, womit der Fall gemeint ist, daß hinter dem wörtlichen Sinn der genau entgegengesetzte verborgen ist:

F. Quintilianus, *Institutio oratoria* (zw. 90 u. 100) VIII, 6, 44: 'Αλληγορία quam inversionem interpretantur, aut aliud verbis, aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium (ed. Radermacher u. Buchheit, Lpz. 1959, II, 124 f.);
J. Susenbrotus, *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum, & Rhetorum* ([Antwerpen 1566] Zürich 1570): Allegoria (Inuersio, Permutatio) est cum aliud uerbis, aliud sensu proponitur, uel cum ex uerbis propositis longè alius sensus, interim etiam contrarius colligitur (13).

Diese Ironie meinte allerdings früher schon M. T. Cicero mit dem Ausdruck „inversio verborum":

De oratore (55 v. Chr.): In verbis etiam illa sunt, quae aut ex immutata oratione ducuntur aut ex unius verbi translatione aut ex inversione verborum... Invertuntur autem verba, ut, Crassus apud M. Perpernam iudicem pro Aculeone cum diceret, aderat contra Aculeorem Gratidiano L. Aelius Lamia, deformis, ut nostis; qui cum interpellaret odiose, ‚audiamus' inquit ‚pulchellum puerum' Crassus... (ed. Wilkins, Oxford 1902, 261 f.).

Mit inversio bezeichnet J. Lippius in der Reihe der figurae sensus diejenige, bei der eine Aussage durch die „Umkehrung" des Gedankenganges stärker hervorgehoben wird, so in dem von ihm hinzugefügten Satz über die Tugend, die — weil sie schwierig sei — nicht vernachlässigt werden dürfe, der man vielmehr gerade deshalb um so größere Aufmerksamkeit schenken müsse:

Philosophiæ Veræ ac Sinceræ Synopticæ (Erfurt 1614/15) II: Inversio, ut: imò hoc pro nobis est, & contrarium inde sequitur. Virtus quia difficilis, non negligenda, sed eò magis colenda est (X 2').

Zweitens: Auf syntaktischer Ebene wird inversio seit Quintilianus zuweilen in enger Verbindung zum Figurbegriff ἀναστροφή gebracht, durch den die vertauschte Stellung zweier Wörter (nach dem Prinzip etwa yx anstelle von xy) ausgedrückt ist (und dem als adäquater lat. Ausdruck reversio entspricht):

op. cit., I, 5, 40: haec tria genera quidam diducunt a soloecismo, et adiectionis vitium πλεονασμόν, detractionis ἔλλειψιν, inversionis ἀναστροφήν vocant: quae si in speciem soloecismi cadat, ὑπερβατόν quoque eodem appellari modo posse (34);

ibid. VIII, 6, 65: verum id cum in duobus verbis fit, ἀναστροφή dicitur, reversio quaedam, qualia sunt vulgo ‚mecum, secum', apud oratores et historicos ‚quibus de rebus'... (II, 129).

Erst G. J. Vossius behandelt die Bezeichnungen Anastrophe und inversio synonym:

Commentariorvm Rhetoricorvm, sive oratoriarvm institvtionvm (Lugduni Batavorvm 1630) IV, 1, 13: Nobis ἀναςτροφή, seu *inversio* est, cùm voces in commate, aut colo aliquo, transponuntur... (II, 36).

Eine direkte Übertragung dieses in der Rhetorik mehrdeutigen Ausdrucks inversio auf mus. Gegebenheiten läßt sich nicht nachweisen. (Zum Auftreten des Figurbegriffs Hypallage in mus. Kontext vgl. unten, Exkurs.)
Obwohl in der Rhetorik gewissermaßen nur von sekundärer Bedeutung, gilt Inversion in die Musikliteratur als genuiner rhetorischer Fachausdruck, allerdings ausschließlich in syntaktischer Beziehung:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Inversion*: Wenn bey einem ausgeführten Singstücke... die Worte des Textes, nachdem sie zuvor in der von dem Dichter gebrauchten Ordnung vorgetragen worden sind, bey ihrer Wiederholung versetzt, und in eine andere Ordnung gebracht werden, ...so wird dieses Verfahren eine Inversion genannt (818); ähnlich JeittelesL (Wien 1839), Art. *Inversion* (384).

J. N. Forkel, der schon 1788 von der „Inversion musikalischer Gedanken" spricht, setzt den Ausdruck in dieser Bedeutung mit dem Inversionsbegriff in der Dichtkunst in Bezug:

Allgemeine Gesch. d. Musik I (Lpz. 1788): Man muß aber die eigentlichen contrapunktischen Künste nicht mit solchen Spielwerken verwechseln, die sich nicht mit einzelnen Buchstaben und Worten, sondern mit der Modification ganzen Gedanken und Sätzen beschäfftigen. Wer wird z.B. die Inversion in der Sprache, wodurch ein ganzer Satz aus seiner gewöhnlichen Stellung genommen, und an eine andere gestellt wird, für ein Spielwerk halten? Fast die meisten contrapunktischen Künste gründen sich auf eine solche Inversion musikalischer Gedanken, und sind daher in der Musik eben so wenig für Spielwerke, oder unnützen Schulzwang zu halten, als die Inversion in der Sprache, wenn beyde nicht gemißbraucht werden (54, Anm. 29).

Diese beiden Bedeutungen von Inversion nennt auch G. Schilling:

Der mus. Sprachmeister (Tübingen 1840), Art. *Inversion*: Inversion, lateinisch: Inversio, zunächst die Versetzung der Textesworte eines Singstücks, wenn dieselben, nachdem sie bereits in der vom Dichter vorgeschriebenen Ordnung vorgetragen worden sind, ein oder noch mehrere Male wiederholt werden; dann auch so viel als Evolution (108); zur Bedeutung von Evolution vgl. unten, III. (3) Exkurs; ähnlich PaulL (Lpz. 1873), Art. *Inversion* (I, 475).

*

Exkurs: Der rhetorische Figurbegriff ὑπαλλαγή meint eine durch Verschiebung der grammatischen und semantischen Beziehung eines Adjektivs hervorgerufene Umkehrung der Zuordnung (vgl. Cicero, *Orator*, 93 f.); ihn überträgt in singulärer Weise J. Burmeister auf mus. Sachverhalte zur Bezeichnung der fuga, bei der die nachfolgende Stimme die Tonfolge der vorausgehenden in entgegengesetzter Richtung beantwortet:

Hypomnematvm mvsicae poeticæ (Rostock 1599): HYPALLAGE est Fugæ submutatio (G 4');
Musica poetica (Rostock 1606): Hypallage ἀπαλλαγή [sic] est quando Fuga conversô intervallorum ordine introducitur (58).

Die Formulierungen „submutatio" und „conversô intervallorum ordine" offenbaren allerdings deutliche Anleihen bei früheren Hypallage-Definitionen von Melanchthon und (ihm nachfolgend) Susenbrotus:

Ph. Melanchthon, *Institvtiones rhetoriæ* (Hagenoæ o.J. [1521]): HYPALLAGE est quoties oratio conuerso rerum ordine effertur... (D iii);
J. Susenbrotus, *Epitome troporvm ac schematum et grammaticorum, & Rhetorum* ([Antwerpen 1566] Zürich 1570): Hyppallage ὑπαλλαγή, est quoties oratio conuerso rerum ordine profertur. Latine Submutatio siue Subalternatio (36).

*

II. Dem rhetorischen, eine Veränderung begreifenden Ausdruck inversio entsprechend, verweist der mus. Begriff inversio/Umkehrung generell auf die SUBSTITUTION HÖHERER TÖNE DURCH TIEFERE UND VICE VERSA; im besonderen ist damit zum einen (bei harmonischen Gebilden) die Versetzung von Tönen um ein bestimmtes Intervall und zum anderen (bei melodischen Tonfolgen) die Spiegelung an einer horizontalen Achse gemeint.

(1) Charakteristisch für die Begriffsgesch. bis ins späte 19. Jh. ist die AUSKLAMMERUNG DER EINEN ODER ANDEREN BEDEUTUNG bei Definitionen von inversio/Umkehrung. Singulär ist in dieser Hinsicht für das ausgehende 18. Jh. ein alle verschiedenen Bedeutungen umgreifender, vermutlich von J. A. P. Schulz verfaßter Art. *Umkehrung*:

J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste* IV (Lpz. [1774] ²1794): Umkehrung. (Musik.) Dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen. 1. Das, was wir an verschiedenen Stellen dieses Werkes die Verwechslung eines Accords genennt haben, wird auch Umkehrung desselben genennt...
2. Durch die Umkehrung eines Intervalls verstehet man die Versetzung eines der beyden Töne um eine Octave höher, oder tiefer, wodurch die Natur des Intervalls verändert wird...
3. Bisweilen werden ganze melodische Sätze so umgekehrt, daß von zwey Stimmen die obere zur untern, und die untere zur obern wird. Dieses sind die Umkehrungen der melodischen Sätze durch den doppelten Contrapunkt...
Einzelne kleine melodische Gänge werden auch so umgekehrt, daß eben die Töne, die in dem Satz auf- oder absteigend auf einander folgen, im andern in umgekehrter Bewegung folgen... (627b f.); vgl. den fast gleichlautenden Art. *Umkehrung* im WolfL (Halle 1787, 170 f.).

Denn noch im 19. Jh. werden immer wieder bei Begriffsbestimmungen von inversio/Umkehrung eine oder mehrere Anwendungsweisen dieses Ausdrucks aus dem gesamten Bedeutungsspektrum ausgegliedert, wie etwa A. B. Marx' Skepsis gegenüber dem Ausdruck Umkehrung zur Bezeichnung der Verkehrung einer horizontalen Tonfolge in entgegengesetzte Richtung

zeigt (zit. unten, IV. (1) (a)). Erst gegen Ende jenes Jh. scheint ein alle verschiedenen Bedeutungen beinhaltender Umkehrungsbegriff, zumal im lexikalischen Bereich, gängig zu sein:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Umkehrung*: Umkehrung ist eine Vertauschung des Verhältnisses von oben nach unten derart, daß, was oben war, unten wird, und was unten war, oben. Die Umkehrung spielt in der Theorie des Tonsatzes mehrfach eine Rolle. Man spricht — 1) von einer Umkehrung der Intervalle... 2) Umkehrung der Akkorde... 3) Umkehrung eines Motivs (Thema in der Gegenbewegung), eins der interessantesten imitatorischen Wirkungsmittel, das darin besteht, daß alle Stimmschritte des Themas in umgekehrter Richtung gemacht werden (steigend statt fallend, fallend statt steigend). Die Umkehrung kann wie jede andre Art der Imitation eine strenge oder freie sein (947a ff.); ähnlich bereits PaulL (Lpz. 1873), Art. *Umkehrung* (II, 534).

(2) Oftmals begegnet „Umkehrung" auch nur IN REIN VOKABULAREM SINNE, um die verkehrte Anordnung einer vorgegebenen mus. Form zu benennen.
So wird das Adjektiv inversus Anfang des 17. Jh. (in späterer Zeit allerdings nur peripher) in Erörterungen der Kirchentöne synonym für plagal verwendet. „Inversus", in diesem Falle möglicherweise die lat. Übertragung des ital. Ausdrucks rivoltato (vgl. unten, Exkurs), benennt also wörtlich die veränderten, gleichsam auf den Kopf gestellten Tonverhältnisse in den plagalen Tönen im Vergleich zu denen in den authentischen. Diese Bezeichnungsweise begründet (anscheinend als erster) O. S. Harnisch damit, daß die „dispositio" der Oktave in den plagalen Kirchentönen der in den authentischen gegenüber verkehrt sei; die Quarte nämlich, die durch die harmonische Teilung in den authentischen Tönen über der Quinte stehe, befinde sich aufgrund der arithmetischen Teilung in den plagalen unter der Quinte:

Artis musicæ delineatio (Ffm. 1608): Arithmetica dispositio est, cum quarta infra & quinta supra constituitur. Ex hac constitutione oriuntur modi de numero pari, quos plagales, id est, inuersos vocant, quia dispositio octavæ inuertitur; nam quarta, quæ fuit in Authenta supra quintam, nunc infra eam ordinatur...
Dicuntur Plagales à Græco πλάγιος id est, inuersus, propter quartæ inuersionem (24).

Noch im 18. Jh. ist das Attribut inversus in dieser Bedeutung anzutreffen (vgl. M. Spieß, *Tract. mus. compos.-pract.*, Augsburg [1745] 1746, 41a f., und Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 58).

*

Exkurs: 1558 spricht G. Zarlino, wenn er auf die Herkunft des Ausdrucks plagal eingeht, in vergleichbarer Weise von umgedreht („rivoltato"; vgl. unten, III. (1) Exkurs), um damit die eigentümlichen Tonverhältnisse der plagalen Kirchentöne im Gegensatz zu denen der authentischen zu charakterisieren: seien diese von unten nach oben, so die betreffenden plagalen von oben nach unten gerichtet und hätten daher diese Bezeichnung erhalten:

Istitutioni harmoniche (Venedig 1558) IV, 12: ...ouero da πλάγιος che significa Obliqvo, o Ritorto, quasi obliqvi, ritorti, o rivoltati: essendo che procedeno al contrario delli suoi Authentichi; procedendo questi dal graue all'acuto, et li Plagali dall'acuto al graue (313).

*

Ähnliches gilt für den Ausdruck Umkehrung bei melodischen Tonfolgen oder ganzen Tonsätzen: neben seiner terminologischen Verwendung (vgl. unten, IV.) ist „Umkehrung" — gemäß der gleichfalls im Wort gelegenen buchstäblichen Bedeutung von ‚Zurückkehren' — in der Musikliteratur wiederholt auch im Sinne einer rückgängigen Anordnung eines mus. Gebildes belegt, meint demnach den sogenannten → *Krebsgang* I. (was sich bei der zweiten Belegstelle durch Heranziehen des Notentextes verifizieren läßt):

J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theor.-pract.* (hs. um 1730): Man hat auch *Canones*, da die andere Stimme von hinten anfängt, mit umgekehrten Noten. Diese werden Krebs gängige oder Canones retrogradi genennet (ed. P. Benary, Lpz. 1961, 55);
P. Bekker, *Was ist „neue" Musik?* (1923), in: *Organische u. Mechanische Musik* (Bln u. Lpz. 1928): Wenn Hindemith etwa in seinem Klarinetten-Quintett [op. 30 von 1923] den ersten und letzten Satz völlig identisch schreibt, aber so, daß der letzte Satz Note für Note die Umkehrung des ersten ist, so haben wir hier ein... charakteristisches Beispiel einer Formidee... (23).

Im gleichen Kontext tritt inversio/Umkehrung darüber hinaus als übergeordnete und damit unspezifische Bezeichnung für die aus der Spiegelung an einer horizontalen und/oder vertikalen Achse resultierenden Kompositionsmittel Umkehrung, Krebsgang und Umkehrungskrebs in Erscheinung (vgl. unten, IV. (1) (a)).
Aufgrund der genannten verschiedenen Erscheinungsformen von „Umkehrung" im buchstäblichen Sinne, vor allem aber aufgrund des Tatbestandes, daß selbst beim terminologischen Gebrauch dieser Bezeichnung zuweilen seine vokabulare Bedeutung mitgemeint ist, weist der mus. Begriff inversio/Umkehrung keine eigentliche Tradition auf. So ist in Anbetracht der Belegstellen zu fragen, ob der lat. Ausdruck inversio (bzw. inversus) nicht überhaupt als Äquivalent für früher nachweisbare ital. Bezeichnungen zu gelten hat: verwiesen sei vorab etwa auf N. Vicentinos Ausdruck „riversciare" für die Stimmenvertauschung (vgl. unten, III. (1) Exkurs) oder auf die Bezeichnungen fuga alla riversa und fuga roversa für die fuga-Art, bei der die zweite Stimme der ersten in entgegengesetzter Richtung nachfolgt (vgl. unten, IV. (1) (b) Exkurs); sogar für das gleichbedeutend mit dem Begriff plagal gebrauchte Adjektiv inversus läßt sich — wie oben, II. (2), gesehen — im Ausdruck rivoltato ein ital. Vorläufer feststellen.
Inversio/Umkehrung stellt zumindest bis gegen Ende des 19. Jh. ein terminologisch wenig fixiertes Begriffswort dar. Vielmehr handelt es sich bei ihm um einen eher ‚zufälligen' Ausdruck für das dahinter stehende Konzept bestimmter kompositorischer Veränderungen: J. Mattheson etwa differenziert 1739 explizit zwischen der Sache „Umkehrung" und ihren „Kunst-Nahmen evolutio oder eversio" (vgl. das Zitat unten, III. (3) Exkurs). Überdies gruppieren sich um den Aus-

druck inversio/Umkehrung etliche Synonyme, die für dessen Begriffsgeschichte zu berücksichtigen sind. Dieses Phänomen läßt sich insbesondere in der dtsch. Musiktheorie des 18. Jh. feststellen, in der sich der Begriff Umkehrung nur zögernd etabliert; und im Ital. werden fast ausschließlich andere Bezeichnungen für die verschiedenen Veränderungsprinzipien verwendet, da sich hier ein Begriffswort inversione bis auf wenige Ausnahmen nicht durchsetzen konnte (vgl. etwa die Angabe „L'inversione della Fuga" im 3. Satz von L. van Beethovens Klaviersonate As-dur op. 110 bei der Wiederaufnahme der Fuge, oder den Art. *Inversione* im LichtenthalD, Mailand 1826, I, 347 f.).

III. Bei harmonischen, vertikalen mus. Gebilden bezieht sich der Begriff inversio/Umkehrung auf die Versetzung eines oder mehrerer Töne um ein bestimmtes Intervall, zumeist um das einer Oktave.

(1) Der Begriff der Umkehrung begegnet zunächst im Konnex mit der Vertauschung der Stimmen im doppelten Kontrapunkt; dieser zeichnet sich vor den anderen Kontrapunkt-Arten dadurch aus, daß durch Transposition die Stimmen untereinander vertauscht werden können, ohne daß der Satz fehlerhafte Stellen, etwa Dissonanzen, aufweist (→ *Contrapunctus* VI.). (Keinesfalls schließt der Begriff inversio/Umkehrung das als Stimmtausch bezeichnete transpositionslose Verfahren im Mittelalter mit ein, den „kreuzweisen Austausch von Melodieabschnitten zwischen zwei oder mehr lagengleichen Stimmen" [RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967, Art. *Stimmtausch*, 907 a].)
Bereits Ende des 16. Jh. spricht S. Calvisius bei der Erörterung des doppelten Kontrapunkts, den er „harmonia gemina" (bei zwei Stimmen) bzw. „tergemina" (bei drei) nennt, von umgekehrten Stimmen („vocibus inversis"):

Melopoiia sive Melodiæ Condendæ Ratio (Erfurt 1592): Harmonia gemina aut tergemina est, quæ vocibus inversis secunda aut tertia vice cani potest, ubi semper alius atque alius concentus exauditur (K 4).

In der ital. Musikliteratur ist für dieses Vertauschungsprinzip der Ausdruck inversione nicht belegbar (vgl. unten, Exkurs); G. Zarlino etwa, auf dessen *Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558) die Ausführungen von Calvisius basieren, gebraucht den Ausdruck „mutare le parti" (229).
Läßt sich im Engl. bei Th. Morley (Zarlino nachfolgend) die Formulierung „changing the parts" nachweisen (*A Plaine and Easie Introdvction to Practicall Mvsicke*, London 1597, 105), so übernimmt Ch. Butler in direkter Anlehnung an Calvisius' Ausdrucksweise das Verb to invert:

The Principles of Musick (London 1636): ...but *Calvisius* more fitly termed it *Harmonia Gemina*: ...and becaus they have gon so far in this strange Invention, as to invert a third Part also; he added *Tergemina*...
That which Inverted only two Parts, ...that is, when 2 Parts [which are called the Principal] ar so Composed, that being both moved out of their keys, the Superior dounward, and the Inferior upward, they do yet agree together in an other Harmoni: which 2 Parts thus inverted ar called the Replie (78).

Im dtsch. Sprachraum ist der Ausdruck umkehren in diesem Kontext anscheinend im Kreis um J. P. Sweelinck bekannt. Dieses Begriffswort taucht mehrmals in M. Weckmanns Aufzeichnungen (vielleicht zw. 1655 u. 1665 entstanden) über den von Sweelinck gelehrten doppelten Kontrapunkt auf (zit. nach: Sweelinck, *Compos. Regeln*; zur Datierung vgl. neuerdings P. Walker, *From Renaissance ‚Fuga' to Baroque Fugue: The Role of the „Sweelinck Theory Manuscripts"*, Schütz-Jb. VII/VIII, 1985/86); hier erläutert Weckmann etwa den speziellen Fall, daß die vertauschten Stimmen zugleich in entgegengesetzte Richtung („Contraribewegung") gebracht werden:

Diesen doppelten Contrapunct kan man Vmbkehren, daß die öberste Partey vnten vnd die vnterste Partey oben kömpt durch Contraribewegung... (ed. H. Gehrmann, s'Gravenhage u. Lpz. 1901, 64 a).

Sweelinck und seine Schule mögen sich dabei an einem anderen, damaligen Wortgebrauch von „Umkehrung" im Dtsch. orientiert haben, nämlich für eine der Vertauschung von nur zwei Stimmen vergleichbare Prozedur in der Mathematik: die Veränderung einer Proportion dergestalt, daß die obenstehende Zahl mit der untenstehenden vertauscht wird, so daß etwa aus $\frac{1}{2}$ das Verhältnis $\frac{2}{1}$ entsteht:

Anon. dtsch. Trakt. über Figuralmusik (etwa um 1560): [Proportio] Maioris inaequalitatis, wann die grossere zal oben steht, seindt fünff im brauch — álls nemblich: $\frac{2}{1}\frac{3}{1}\frac{4}{1}\frac{3}{2}\frac{4}{3}$... vnd bedeüthen diminutionem... Eben souil seindt im brauch minoris inaequalitatis, proportiones, welche nichts annders seindt, dann ain umbkherung der vorigen álso $\frac{1}{2}\frac{1}{3}\frac{1}{4}\frac{2}{3}\frac{3}{4}$... (ed. R. Denk, *„Musica getutscht". Dtsch. Fachprosa d. Spätmittelalters im Bereich d. Musik*, Münchener Texte u. Unters. zur Dtsch. Lit. d. Mittelalters LXIX, München u. Zürich 1981, 154).

In Texten des 18. Jh. ist der dtsch. Ausdruck Umkehrung entweder in der Formulierung „Stimmen in der Umkehrung" oder „Umkehrung eines Satzes" zu finden:

J. A. Scheibe, *Critischer Mus.* ([Hbg 1737-40] Lpz. [2]1745): Insbesondere aber wird das ein doppelter Contrapunct genennet; wenn man in zwo Stimmen, die Töne so übereinander setzet, daß aus der obern Stimme die untere, aus dieser aber die obere, werden kann, ohne das Gehör zu verletzen; daß sie also, kunstmäßig zu reden, in der Umkehrung stehen (97, Anm. 3);
Wer hinlängliche Einsicht in den doppelten Contrapunct besitzt, und also, vermöge desselben, die Umkehrung der Sätze, welches Verfahren man Evolutio nennet, versteht, der wird gar bald finden, daß dieses eben das eigentliche Mittel ist, aus einer Fuge viel andere Fugen hervorzubringen... (468).

Eben diese beiden Präzisierungen des Begriffs Umkehrung sind zumindest in Texten aus der ersten Hälfte jenes Jh. häufig dann zu ergänzen, wenn der Ausdruck Umkehrung allein auftaucht. Aus dem Kontext geht meistens aber zweifelsfrei hervor, daß sich „Umkehrung" auf die Stimmenvertauschung und nicht etwa auf die Oktavtransposition eines Intervalltones bezieht:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): Dieser [sc. Contrapunct alla Ottava] ist, wenn man die untere Stimme eine *Octav* höher, und die obere eine 8 *tav* niedriger verwechseln kann.
Solches zu thun, soll keine Stimme gegen die andere eine 5te haben, denn solche nach Umkehrung eine 4te wird... (ed. P. Benary, Lpz. 1955, 195 f.);
Scheibe, *Compendium Musices Theor.-pract.* (hs. um 1730): Was nun erstlich den *Contrapunct all' ottava* betrifft, so sezt man folgende scalam vornehmlich zum Grunde, als voraus man insonderheit sehen kan, wie die *Intervalla* in der *Evolution* zustehen kommen...
Die *Octav* wird nehmlich in der Umkehrung der *Unisonus*, die *Septima* zur *Secunda*, die *Sexta* zur *Terz* und so weiter (ed. Benary, Lpz. 1961, 56).

Die dem dtsch. Wort Umkehrung entsprechenden Äquivalente renversement und inversio begegnen erst Anfang des 18. Jh.; S. de Brossard bezeichnet renversement als den eigentlich richtigen franz. Ausdruck für das ital. rivolgimento:

BrossardD (Paris [1703] [2]1705), Art. *Rivolgimento*: *RIVOLGIMENTO.* veut proprement dire RENVERSEMENT. Ainsi, *Il rivolgimento delle Parti.* C'est quand on met le *Dessus* ou *la Partie superieure* en la place de la *Basse* ou de la *Partie inferieure.* C'est ce qui arrive souvent dans les *Contrepoints doubles*, ou le *Dessus* sert de *Basse*, tandis qu'en même temps la *Basse* de ce même Dessus luy sert de *Dessus*; & tout cela de maniere que l'harmonie quoyque différente soit neanmoins aussi correcte aprés ce renversement, que lorsque les Parties étoient dans leur ordre naturel (98).

Und lat. inversio erscheint etwa bei J. J. Fux (neben dem im Sinne von verkehrungsfähig gebrauchten Ausdruck convertibilis; vgl. unten, III. (3) Exkurs):

Gradus ad parnassum (Wien 1725): Per Contrapunctum duplex intelligitur Compositio artificiosa, eoque modo contructa, ut partes ejusdem inter se convertibiles esse possint, & pars, quae modò superior, nunc per inversionem inferior existat: sic meâ sententiâ dictum, quòd praeter inversionem partium, caeterùm re nullâ immutatâ, duplicem & ratione acuminis, gravitatisque differentem exhibeat Melodiam (174).

Im Grunde genommen bedeutet es nur einen Rückgriff auf den Anfang der Begriffsgeschichte von inversio/Umkehrung, wenn im 19. Jh., auch in Anbetracht des zunehmenden Gebrauchs dieses Begriffs in den beiden anderen, unter III. (2) und (3) behandelten Konnotationen, des öfteren die Bedeutung von „Umkehrung" im Sinne eines Stimmenvertauschens als „die wichtigste Anwendung des Ausdrucks" hervorgehoben wird:

A. B. Marx, Art. *Umkehrung*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): *Umkehrung*, nennt man die Versetzung eines tieferen Tones oder einer tieferen Stimme über eine höhere, und umgekehrt, so daß der bisher tiefere Ton, die bisher tiefere Stimme zur höheren, die höhere zur tieferen wird. Zunächst gebraucht man das Wort *bei den Intervallen*... Wichtiger ist der Ausdruck in seiner Anwendung *auf Accorde*... Die wichtigste Anwendung des Ausdrucks Umkehrung ist die auf ganze Sätze oder Gänge, die gegen einander ihre Stellung wechseln, so daß z.B. die erste Stimme eines dreistimmigen Satzes zur zweiten oder dritten, die zweite zur ersten oder dritten, die dritte zur zweiten oder ersten wird (721 f.).

Das Auftreten der Wörter „umkehrungsfähig" bzw. engl. „invertible" oder franz. „renversable" seit dem 19. Jh. als Epitheta zum Begriff Kontrapunkt anstelle des ursprünglichen Adjektivs „doppelt" ist vor allem deshalb von terminologischem Interesse, weil mit ihnen erst das für diese spezielle Art des Kontrapunkts unerläßliche Verfahren, die „Umkehrung der Stimmen", konstitutive Bedeutung für den entsprechenden Kontrapunkt-Begriff selbst erlangt (vgl. A. Reichas synonym gebrauchten Ausdruck harmonie renversable, etwa im *Traité de haute compos. mus.* I, Paris 1824, 87, zit. → *Contrapunctus* VI.); bei Y. Rokseth tauchen an einer Stelle gar die Begriffe double und renversable als Synonyme auf:

Le Contrepoint double vers 1248, in: *Mélanges de Musicologie*..., Fs. L. de la Laurencie (Paris 1933): Ces refrains se trouvent parmi les premiers examples systématiques de contrepoint double ou renversable, car la partie inférieure du prélude devient partie supérieure dans l'interlude, et vice versa (9).

Die Präferenz für den Ausdruck invertible counterpoint ist gerade für den angelsächsischen Raum kennzeichnend (vgl. die einschlägigen Artikel in W. Apels HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, 365 b f., und — von W. Drabkin verfaßt — im New GroveD, London 1980, IX, 285 b f.).
Im selben Sprachgebiet (und wohl nur hier) wird das Adjektiv inverted in ganz ähnlichem Sinne, nämlich im Zusammenhang mit der Vertauschung mehrerer Stimmen eines nicht notwendig kontrapunktischen Satzes gebraucht; verbunden mit den Ausdrücken organpoint oder pedal(point), dient es zur Benennung des Sachverhaltes, daß der als Orgelpunkt bezeichnete liegende Ton nicht — wie es normalerweise der Fall ist — in der untersten Stimme, dem Baß erscheint, sondern in einer der anderen, höheren Stimmen:

BakerD (New York u. London [1895] [3]1923), Art. *Inversion*: 4. An organ-point is termed inverted when in some other part than the lowest (104 b);
HarvardD, loc. cit., Art. *Inversion*: The term inverted pedal(-point) denotes the occurence of a sustained note(pedal), not in the bass, but in a higher part... (364 a).

*

Exkurs: Im Ital. begegnen für die Stimmenvertauschung im doppelten Kontrapunkt seit der Mitte des 16. Jh., also bereits in frühesten Erörterungen dieses Kompositionsprinzips, andere Ausdrücke. Diese leiten sich durchweg von lat. Vokabeln mit dem Präfix re- her, das hier jeweils eher im Sinne einer iterativen Handlung als einer rückwärts gerichteten Bewegung gemeint ist: a) riversare, wieder gießen, wieder schütten, mit dem Substantiv riversamento und dem Adjektiv riverso (von revertere, auch reverti); b) rivolgere, wieder wenden, wieder drehen, herumdrehen, mit dem Substantiv rivolgimento und dem Adjektiv rivolto sowie rivoltare, wieder umdrehen, wenden, mit dem Adjektiv rivoltato (von revolvere); c) rovesciare, umkehren, umwenden, umstürzen, mit dem Substantiv rove[r]sciamento und dem Adjektiv rove[r]scio, auch riverscio (von vulgärlat. reversiare, Sekundärform von reversare).
N. Vicentino widmet dem Gegenstand ein gesondertes Kap. unter der Überschrift „Modo di riuersciare una compositione con il Contrapunto doppio":

L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica (Rom 1555) IV, 35: Il soprano adunque à quattro uoci potrà incominciare con le pause et gli altri potranno tutti tre cantare senza pause, poi ritornando à dire un'altra uolta, si farà per l'opposito, che il soprano incomincierà et l'altre parti faranno le pause; et sè il

scolare uorra riuersciare il canto fermo. l'essempio lo dimonstrara, che la prima uolta il canto fermo si potra dire, alla quinta sotto il soprano. et alla seconda uolta, esso Tenore si potra dire, alla quinta di sopra riuersciando il medesimo Tenore per Decima sopra come per l'essempio, si può uedere, et da ogni poco essempio, il scolare potra capire il principio... (91).

Vicentinos Bezeichnungsweise des Stimmenvertauschens mit „riversciare una compositione" scheint allerdings zunächst singulär zu sein; denn weder G. Zarlino (vgl. oben, III. (1)) noch O. Tigrini (*Il Compendio della mvsica*, Venedig 1588) oder P. Pontio (*Dialogo Oue si tratta della Theorica, e Prattica di Musica*, Parma 1595) kennen diesen speziellen Ausdruck für das von ihnen mit „mutare le parti" benannte Verfahren. Erst bei L. Zacconi, der schon im 1. Teil seiner *Pratica di mvsica* (Venedig 1592) im gleichen Zusammenhang von „alla riversa" und „rivoltare" handelt (47), ist 1622 im 2. Teil dieser Schrift der Ausdruck rivolgimento belegt:

op. cit. II (Venedig 1622): Questi due essempij alla Scolare seruiranno à due cose... Secondariamente li seruiranno à cauar il modo di contessere vn Canto che si canti alla diritta, et alla riuersa col riuolgimento di tutti le parti: poi che, chi volesse riuoltar dette parti le trouarebbe sempre l'istesse come ciascuno nel proprio fatto discerne e può vedere (171).

Seit Ende des 17. Jh. gilt dieses Begriffswort als fortan gängigste ital. Bezeichnung:

G. A. Bontempi, *Historia mvsica* (Perugia 1695): Il Contrapunto doppio è quello, la cui Parte acuta uien riuoltata vna Duodecima sotto la graue, onde con simile rivolgimento la Parte acuta diuenta graue; e la graue, acuta (246); ähnlich Z. Tevo, *Il musico testore* (Venedig 1706, 349).

Als einer der ersten Autoren setzt S. de Brossard ausdrücklich die ital. Bezeichnungen rivolgimento sowie rivoltare und roverscio mit dem entsprechenden franz., von lat. inversio herstammenden Ausdruck für die Stimmenvertauschung, renversement bzw. renverser, gleich:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Rivoltare*: *RIVOLTARE*. veut dire, RENVERSER. C'est à dire faire ce *Renversement* dans l'harmonie & dans les Parties dont nous venons de parler. Ainsi *Canto Rivoltato*, c'est un Dessus *Renversé*, qui aprés avoir servi de Dessus sert de Basse... Ce Renversement se nomme aussi *Al*, ou *per Roverscio* (98 f.); der Art. *Rivolgimento* ist oben, III. (1) zit.

Die aus dem bei Vicentino vorkommenden Verb riversciare gebildeten Substantivierungen riversciamento bzw. rove[r]sciamento finden sich noch bei J. Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 417; zit. unten, III. (3) Exkurs) sowie bei Fr. W. Marpurg:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): Die Verwechselung der Stimmen [im doppelten Contrapunct] heißt lat. euolutio, welsch rivolgimento, ingleichen roversciamento, franz. renversement (160).

In völlig anderer Bedeutung begegnet der ital. Ausdruck rivolgimento Ende des 16. Jh. bei V. Galilei als ital. Übers. der von Pollux überlieferten Bezeichnung (μετά)κατάτροπα (abzuleiten von κατάτροπος, umgewendet, abwärts gewendet) für die nicht näher bestimmbaren Teile 3 und 4 des Terpandrischen Nomos (*Dialogo della Musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 114). Die griech. Vokabeln werden übrigens von J. N. Forkel im Dtsch. mit „Versetzung" und „Zurückkehrung" wiedergegeben, während der Ausdruck „Umkehrung der Sätze" auf den diesen beiden nachfolgenden 5. Teil ὀμφαλός bezogen scheint (*Allgemeine Gesch. d. Musik* I, Lpz. 1788, 213).

*

(2) Auf Intervalle gemünzt bezeichnet der Begriff inversio/Umkehrung die Versetzung eines der beiden Töne eines Intervalls um eine Oktave entweder nach oben oder nach unten. Dieser Umkehrungsbegriff ist demnach – wie auch der unter III. (3) behandelte der Akkordumkehrung – engstens an das Oktavphänomen gebunden.

*

Exkurs: Parenthetisch sei mit Verweis auf die von verschiedener Seite (z.B. Riemann 1898, Dahlhaus 1958, Wienpahl 1959, Lester 1974, Rivera 1980) angesprochene Frage, wer in der Musiktheorie erstmals das Prinzip der Akkord- und Intervallumkehrung behandelt habe, festgestellt, daß keinem der dabei genannten Autoren des ausgehenden 16. und 17. Jh., weder R. Descartes, J. Lippius, Fr. Salinas noch G. Zarlino, schon das Begriffswort inversio/Umkehrung in diesem Zusammenhang bekannt war. So weist Zarlino lediglich auf die „istessa natura" etwa von Sekunde und Septime hin (*Dimostrationi harmoniche*, Venedig 1571, 77, recte: 89); O. S. Harnisch (*Artis mvsicæ delineatio*, Ffm. 1608, II, „De symphonia") behandelt die Akkordumkehrungen unter dem Begriff der composita consonantia imperfecta (57); und noch A. Werckmeister spricht im gleichen Kontext von „Sonderbahren Sätzen" (*Harmonologia Musica*, Ffm. u. Lpz. 1702, 5).

Lit.: H. Riemann, Gesch. d. Musiktheorie im IX.-XIX. Jh., Lpz. 1898, 372; C. Dahlhaus, Art. Konsonanz-Dissonanz, Abschn. C, MGG VII, 1958; R. W. Wienpahl, Zarlino, the Senario, and Tonality, JAMS XII, 1959; J. Lester, Root-Position and Inverted Triads in Theory around 1600, JAMS XXVII, 1974; B. V. Rivera, German Music Theory in the Early 17th Cent., Studies in Musicology XVII, Ann Arbor, Mich. 1980, 86 ff.

*

Selbst wenn zu Beginn des 18. Jh. im Blick auf Intervalle von „Umkehrung" gesprochen wird, so steht – wie gesehen – diese Ausdrucksweise noch immer in Abhängigkeit vom kontrapunktischen Umkehrungsbegriff. Die eigentliche Loslösung vollzieht erst 1722 J.-Ph. Rameau mit dem einzig Intervalle und Akkorde betreffenden Ausdruck renversement. Vom Intervall der Oktave als Rahmen für alle anderen Intervalle ausgehend, gelangt Rameau – wie dem ersten Zitat zu entnehmen ist – zur Unterscheidung zweier gleichwohl eng aufeinander bezogener Intervalle: eines ursprünglichen Intervalls („Fondamental" oder „Principal") und seiner komplementären Ergänzung zur Oktave („Renversé"); bei letzterem Intervall handele es sich – was aus dem 2. Zitat hervorgeht – eigentlich bloß um eine „Umkehrung der Ordnung zweier Töne":

Traité de l'harmonie (Paris 1722): Les deux Nottes qui forment l'Octave, & qui ne sont dans le fond qu'une même Notte, servent de limites à tous les Intervales... Pour une plus grande intelligence, il faut s'imaginer toûjours que l'Octave est inséparable de la Notte que l'on prend pour premier degré; de sorte qu'aprés avoir comparé une Notte à ce premier degré, on la compare ensuite à l'Octave de ce premier degré, d'où naîttont deux *Intervales*, dont le premier est appellé *Fondamental*, ou *Principal*, & le second *Renversé*; car en effet, si l'on compare *Ut* à *Mi*, puis *Mi* à *Ut*, il ne se trouve-là qu'un *Renversement* de comparaisons... (171 f.);
Nouveau Systême de Musique theorique (Paris 1726): Ces differents Combinaisons de l'ordre des Sons dans un Accord, y changent l'espece des Intervales; par example, la *Tierce* d'*Ut* à

Mi, s'y change en une *Sixte* de *Mi* à *Ut*, ainsi des autres; ce qui se reconnoît dans la pratique sous le nom *Renversement*, parce qu'il ne s'y agit, en effet, que du renversement de l'ordre de deux Sons, comme *Ut Ré*, & *Ré Ut*, de-là une *Tierce* devient *Sixte*... (7).

Anscheinend in Anlehnung an Rameaus Ausführungen hält auch Fr. W. Marpurg die beiden einander entsprechenden Intervalle, das zugrundeliegende und dessen Komplementärintervall, für gleich, mit der Einschränkung, daß ersteres „vollkommner" sei als zweiteres:

Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd. (Bln 1750): Wir wissen, daß alle Thöne in dem Umfang einer Octave begriffen werden. Diese beyden Thöne aber, die den Raum einer Octave ausmachen, sind im Grunde nur eins, indem der in der Höhe wiederhohlte ähnliche Klang seines tiefern keine Veränderung in der Harmonie verursachet. Folglich können aus der doppelten Vergleichung ebenderselben Note gegen die Octave herrühret. Diese gegenseitige Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äussern Thönen, das ist, mit der Grundnote und ihrer Octave, keine unterschiedene Intervallen entstehen, ausgenommen, daß dasjenige Intervall, welches aus der Vergleichung einer Note gegen die Grundnote entstehet, vollkommner seyn muß, als dasjenige, das aus der Vergleichung ebenderselben Note gegen die Octave herrühret. Diese gegenseitige Vergleichung eines Intervalls mit den beyden äussern Thönen der Octave heisset eine Umkehrung, und die aus dieser Vergleichung herrührenden Intervallen heissen umgekehrte Intervallen (90).

J. J. Rousseau führt in seinem *Dictionnaire de musique* (Paris 1768) im Zusammenhang mit der Intervallumkehrung als Synonym für „renversement" den Ausdruck Complément ein, womit das Moment der Oktave als Bezugsrahmen für das ursprüngliche Intervall und dessen Oktavergänzung noch stärker betont wird; dem Complément-Begriff widmet Rousseau sogar einen eigenständigen Art. (nicht zuletzt wohl deshalb, weil er im Art. *Renversement* nicht eigens auf die „Umkehrung" von Intervallen rekurriert):

COMPLÉMENT d'un Intervalle est la quantité qui lui manque pour arriver à l'Octave: ainsi la Seconde & la Septième, la Tierce & la Sixte, la Quarte & la Quinte sont *Complémens* l'une de l'autre. Quand il n'est question que d'un Intervalle, *Complément* & *Renversement* sont la même chose (108).

H. Chr. Koch faßt verschiedene, seinerzeit übliche Bestimmungen von „Umkehrung" zusammen: erstens die Einteilung in „Stamm-Intervalle" und „abstammende", zweitens die Art der Veränderung des „Umkehrungsintervalls" gegenüber dem Grundintervall, wonach aus reinen Intervallen reine entstehen, aus großen kleine (und vice versa), aus verminderten übermäßige (und vice versa), und drittens die enge Abhängigkeit der Intervallumkehrung von der Akkordumkehrung:

KochL (Ffm. 1802), Art. *Intervall*: Einige Theoristen sind gewohnt, die vorhin angezeigten sieben Arten der Intervallen [Sekund, Terz, Quart, Quint, Sext, Septime, Oktave] in Stamm-Intervallen und in abstammende einzutheilen, und die letzten von den ersten aus der Umkehrung herzuleiten. Ein Intervall umkehren, heißt in diesem Falle nichts anders, als das tiefere Ende desselben eine Oktave höher, oder das obere Ende eine Oktave tiefer setzen (802);
Art. *Umkehrung d. Intervallen*: Hierbey ist aber noch zu bemerken,
1) daß diejenigen Intervallen, die man rein nennet, in der Umkehrung rein bleiben...
2) daß die großen zu kleinen, und die kleinen zu großen werden...
3) daß die verminderten zu übermäßigen, und die übermäßigen zu verminderten werden...
Uebrigens gehört die nähere Anwendung von der Umkehrung der Intervallen, in die Lehre von der Erzeugung der verschiedenen Akkorde, oder in das System der Harmonie (1614f.).

Terminologisch erwähnenswert ist J. Handschins Einschränkung des Umkehrungsbegriffs auf die Oktavversetzung eines Tones bei Intervallen; er läßt ihn somit nur als Synonym für den Ausdruck Oktavergänzung gelten. Ausgehend von zwei Intervallreihen, von denen die eine, „logisch angeordnet" (d. h. in der Folge der Quintenkette), die Intervalle Quint, große Sekund, große Sext, große Terz, große Septime, Tritonus und die andere die jeweiligen sogenannten Komplementärintervalle umfaßt, trifft Handschin dabei eine Unterscheidung zwischen zwei Intervallklassen, den „normalen" Intervallen der 1. Reihe und den „nicht-normalen" der 2. Reihe; anhand dieser Differenzierung konstatiert er abermals eine solche zwischen einer „prägnanteren und lebendigeren" und einer „eher formalen Bedeutung" des Begriffs Umkehrung:

Der Toncharakter (Zürich 1948): Haben wir die Intervalle so, das heisst logisch angeordnet, so sehen wir, dass jeweilen das erste, zweite usw. in der zweiten Reihe sich zum betreffenden Intervall der ersten Reihe verhält wie seine „Umkehrung" oder Oktavergänzung, und vice versa...
Bemerken wir im Vorübergehen, dass dem Wort „Umkehrung" je nachdem eine prägnantere und lebendigere oder eine eher formale Bedeutung zukommt. Ersteres ist der Fall, wenn wir daran festhalten, dass die eine der beiden Formen die normale ist (eben die Intervalle der ersten Reihe), und wenn die Intervalle der zweiten Reihe also als „nicht-normale" danebenstehen; letzteres, wenn wir den Begriff der Umkehrung reziprok nehmen und wenn uns ebensogut die grosse Terz eine Umkehrung der kleinen Sext, wie die kleine Sext eine Umkehrung der grossen Terz ist (96f.).

(3) In bezug auf die in der Dur-Moll-Tonalität möglichen 3- und 4st. Akkorde meint der Begriff inversio/Umkehrung die VERÄNDERUNG EINES AKKORDES DURCH OKTAVVERSETZUNG EINES ODER MEHRERER SEINER TÖNE, so daß nicht mehr der als Fundamentum oder Grundton bezeichnete Ton eines bestimmten Akkordes der Baßton ist, sondern die Terz, Quint oder auch die Septime. Der Ausdruck Umkehrung dient demnach als Sammelbegriff für den Sext- und Quartsextakkord (als Veränderungen des Dreiklangs) sowie für den Quint-Sext-, Terz-Quart- und Sekundakkord (als solchen der Septimenakkorde).
Auch in dieser Bedeutung wird die Bezeichnung Umkehrung („renversement") 1722 von J.-Ph. Rameau eingeführt:

Traité de l'harmonie (Paris 1722): RENVERSER. RENVERSEMENT. C'est en termes de Musique, la transposition de l'ordre naturel que les Sons doivent tenir entr'eux, pour former une Harmonie parfaite (XIX);
Il faut conclure de tout ce que nous venons de dire, qu'il n'y a que trois Consonances premieres, qui sont la *Quinte* & les deux *Tierces*, dont se compose un accord qui s'appelle *naturel* ou *parfait*, & d'où proviennent trois Consonances secondes, qui sont la *Quarte* & les deux *Sixtes*, dont se composent deux nouveaux accords qui sont neanmoins renversez du premier,

laissant à part l'Octave qui doit être sous-entenduë dans chacun de ces accords... (13 f.).

(Zu einer wesentlich anderen Verwendungsweise von „renversement" im 18. Jh. bei J. J. Rousseau vgl. unten, IV. (3)(a).)
Im Dtsch. begegnet wohl erstmals 1750 bei Fr. W. Marpurg der Ausdruck umgekehrte Akkorde:

Des critischen Mus. an d. Spree erster Bd. (Bln 1750): Von dem consonirenden Hauptaccord stammen alle consonirende oder übereinstimmenden Sätze, von den dissonirenden alle dissonirende oder unübereinstimmende Sätze her. Diese hergeleiteten Sätze werden wir umgekehrte Accorde nennen (147).

War in der dtsch. Musiktheorie zuvor in diesem Zusammenhang von „Verkehrung", „Versetzung" oder „Verwechslung" die Rede, so ist seitdem der Begriff Umkehrung gängig, obwohl immer auch die synonymen Bezeichnungen Verwendung finden (vgl. unten, Exkurs).
Der von Rameau geprägte Begriff der Akkordumkehrung behält bis ins 20. Jh. seine Gültigkeit. P. Hindemith etwa akzentuiert als entscheidende Bestimmung des Umkehrungsbegriffs die „Hinaufverlegung des Grundtones":

Unterweisung im Tonsatz (Mainz [1937] ²1940): Eine Akkordumkehrung hat in der Harmonielehre niemals die kräftige, bestimmte Wirkung, die von der Ursprungslage eines Akkords ausgeht. In dieser fällt der Grundton mit dem tiefsten Akkordton, dem Baßton, zusammen... Genau besehen ist demnach garnicht das Auswechseln von Akkordtönen das wesentliche Merkmal einer Umkehrung, sondern die Hinaufverlegung des Grundtones (122).

Daneben werden im 20. Jh. unter „Umkehrung" auch verschiedene andere Formen der Akkordveränderung verstanden, wiederum Ausdruck der permanent auf scheinenden vokabularen Bedeutung im mus. Begriff inversio/Umkehrung (zur grundlegend veränderten Bezeichnung Akkordumkehrung in der Zwölftonmusik vgl. unten, IV. (3)(a)). In konsequenter Fortführung des ‚traditionellen' Begriffs der Akkordumkehrung begreift etwa Fr. H. Klein in Anbetracht der mit der Atonalität verwirklichten freien Verfügbarkeit über alle zwölf Töne der chromatisch-temperierten Tonskala jede mögliche Permutation, also wahllose Umordnung der Töne eines beliebigen Klanggebildes, als „Umkehrung":

Die Grenze d. Halbtonwelt (Mk XVII, 1924/25): Es soll nur 4095 Urklänge geben, auf die schlechtweg alle Akkorde der Musik zurückzuführen sind? Dies wird uns jedoch sofort begreiflich, wenn wir bedenken, daß es allein von dem *einen* Urzwölfklang 479001600 Umkehrungen gibt, wenn man die zwölf Akkordtöne permutiert... (281 f.).

*

Exkurs: Für den auf ein harmonisches, vertikales mus. Gebilde bezogenen Begriff inversio/Umkehrung existieren verschiedene Synonyme, im Dtsch. etwa die Ausdrücke Verwechslung, Versetzung und Verkehrung sowie die lat. Bezeichnungen evolutio und conversio.

Erstens: Die genannten dtsch. Ausdrücke lassen sich alle auch in anderer Bedeutung nachweisen (Verkehrung etwa schon im frühen 16. Jh. im Konnex mit der Mutation); sie treten seit der Wende vom 17. zum 18. Jh. im selben Sinne wie „Umkehrung" in Erscheinung, während es zu einer ausdrücklichen Gleichsetzung mit diesem Begriff indes erst später kommt.
Verwechslung (als Begriff der ars combinatoria) wird gleichbedeutend mit Umkehrung in zweierlei Hinsicht gebraucht, zum einen für die Veränderung von Akkorden (vgl. A. Werckmeister, *Harmonologia Musica*, Ffm. u. Lpz. 1702, 8, u. J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie d. Schönen Künste*; zit. oben, II. (1)), und zum anderen für die Stimmenvertauschung im doppelten Kontrapunkt:

J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): Ein doppelter *Contrapunct*... ist zweyerley, denn das *Semitonium naturale mi* und *fa*, *in clavibus ē f̄, h̄ c̄*, kommt entweder nach Verwechselung oder Umkehrung an seinen gehörigen Orth oder nicht (ed. Benary, 195).

Versetzung kann ebenfalls sowohl die Akkordveränderung (vgl. Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus Curiosus*, Ffm. u. Lpz. 1687, 79) als auch die Vertauschung der Stimmen meinen (vgl. D. G. Türk, *Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789, 406 f.).
Verkehrung schließlich als dem Ausdruck Umkehrung verwandteste Vokabel begegnet zunächst im frühen 18. Jh. (wie Verwechslung und Versetzung) als Bezeichnung der Stimmenvertauschung (vgl. Walther, *op. cit.*, 205 u. 207) und der Veränderung bei Akkorden (vgl. J. D. Heinichen, *Der Gb. in d. Compos.*, Dresden 1728, 140 ff.), später auch gelegentlich in Verbindung mit der Versetzung eines Intervalltones (vgl. G. Weber, *Versuch einer geordneten Theorie d. Tonsetzkunst* I, Mainz [1817] ³1830, 73), seit der Mitte des 18. Jh. jedoch fast ausschließlich in bezug auf die gegenläufige Wiederholung einer Tonfolge (vgl. unten, IV. (1)).

Zweitens: Evolutio bezieht sich zumeist auf die Stimmenvertauschung im doppelten Kontrapunkt (vgl. die synonyme Verwendung mit „das Vmbgekehrte" bzw. „Verkehrung" in M. Weckmanns Kontrapunkt-Aufzeichnungen (vielleicht zw. 1655 u. 1665 entstanden), zit. nach: J. P. Sweelinck, *Compos. Regeln*, ed. Gehrmann, 70 b bzw. 86 ff.); oftmals erscheinen die Stimmen dabei zugleich in entgegengesetzter Richtung (vgl. D. Buxtehude, *Fried- u. Freudenreiche Hinfarth* [1674], BuxWV 76, und noch J. S. Bach, 14 Kanons [zw. 1741 u. 1746], BWV 1087).
J. Mattheson gebraucht den Ausdruck evolutio einerseits in umfassenderem Sinne, als „Kunst-Nahmen" für die Umkehrung allgemein, andererseits in spezieller Bedeutung für die Vertauschung der Stimmen; die von ihm als lat. Alternativbegriff angeführte Vokabel eversio, die auch das GrimmWb im Konnex mit der primären Bedeutung von Umkehrung im Sinne von ‚Umstürzen', ‚Zerstören' nennt (XI, 2, 972), knüpft wieder an reversio als eigentlichem Äquivalent für Anastrophe an:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Die Umkehrung, so mit ihrem Kunst-Nahmen evolutio oder eversio heißt, da nehmlich die Noten sonst nichts, als nur ihre Stelle verwechseln, hat keine Veränderung aus der Noten-Gestalt oder Geltung zu holen nöthig; sondern bestehet, diesen Falls, bloß darin, daß man die aufgehende Noten zu heruntersteigenden, die sinckende zu erhebenden, die rechtgängige zu rückgängigen u.s.w. mache... (124);
Die Evolutio ist ein gantz ander Ding [sc. als die Gegenbewegung], und es wird darunter die Verwechselung oder Verkehrung, nicht der Noten oder Klänge, sondern der Stimmen selbst verstanden, welches die Italiener Riversciamento oder Rivolgimento nennen (417).

Conversio (als rhetorischer Begriff eine Wortfigur für eine bestimmte Art von Gegensatz benennend, der durch die „Umkehrung" des Gedankens gebildet wird) läßt sich spätestens im 17. Jh. in adverbialer Form im Zusammenhang mit der Stimmenvertauschung nachweisen (vgl. die Formulierung „tribus contrapunctis convertibilibus" im ausführlichen Titel von Chr. Bernhards Kompos. *Prudentia prudentiana* [Hbg 1669], u. J. J. Fux, *Gradus ad parnassum*, Wien 1725, 174; zit.

oben, III. (1)) und dient zuweilen ebenso als Synonym für den umfassenden Umkehrungsbegriff:

WolfL (Halle 1787), Art. *Umkehrung*: Umkehrung, conversio; dieses Wort hat in der Musik verschiedene Bedeutungen [folgt Aufzählung der „Verwechslung eines Akkords", der „Umkehrung eines Intervalls" und der Umkehrungen ganzer melodischer Sätze und kleiner melodischer Gänge] (170 f.).

*

IV. Dem mus. Begriff inversio/Umkehrung kommt bei (sukzessiv erklingenden) Tonfolgen besondere Bedeutung zu. Als SPIEGELUNG AN EINER HORIZONTALEN ACHSE entspringt diese Art von Umkehrung der sogenannten Gegenbewegung (zur Korrelation beider Begriffe, Umkehrung und Gegenbewegung, vgl. unten, IV. (1) (a) Exkurs). Aufgrund der gleichfalls im Wort Umkehrung gelegenen Bedeutung von ‚Zurückkehren' geht aus diesem Begriff später ein erweiterter Umkehrungsbegriff hervor, dem ebenso die Kompositionsmittel Krebsgang und Umkehrungskrebs subsumiert werden.

(1) Zur Bezeichnung eines bestimmten Kompositionsprinzips, der IMITATORISCHEN WIEDERHOLUNG EINER TONFOLGE IN ENTGEGENGESETZTER RICHTUNG (bei der z.B. eine Terz aufwärts in der ursprünglichen Tonfolge durch eine Terz abwärts in der nachfolgenden Stimme beantwortet wird) tritt der Umkehrungsbegriff in der Musikliteratur Mitte des 17. Jh. zum einen als selbständiger Ausdruck und zum anderen (in adjektivischer Form) als Epitheton zu fuga in Erscheinung.

(a) Als SELBSTÄNDIGER AUSDRUCK begegnet „Umkehrung" Mitte des 17. Jh. bei Chr. Bernhard, der ihn zur Definition der „fuga contraria" als „Umkehrung der *Modulation*" gebraucht. (Hier meint Modulation allgemein den geformten Gesang und speziell — mit bezug auf modus im Sinne von Tonart — die der Tonart entsprechende mus. Gestaltung, → *Modulatio* II. (2).) Das mit Umkehrung benannte Wiederholungsprinzip wird dahingehend erklärt, daß, wenn die vorangehende Stimme steige, die nachfolgende falle und vice versa, also ohne nähere Angaben zu den Intervallschritten:

Tract. compos. augmentatus (Ms. um 1660): *Fuga contraria*, welche man auch *per Arsin et Thesin* nennet, ist eine Umkehrung der *Modulation* der vorangegangenen Stimme, also: daß die folgende alles, was in die Höhe steiget, niederwärts, und was hinabgehet, auffwärts singet (ed. J. Müller-Blattau, Kassel ²1963, 117).

Auf genauso unbestimmte Weise äußert sich Chr. Simpson zu dem in der genannten fuga-Art anzutreffenden Tatbestand, daß das zugrundeliegende Thema, von ihm „point" genannt, umgekehrt („inverted") sei:

The Principles of Practical Musick (1665), 2. Aufl. als *A Compendium of Practical Musick* (London [1667] ³1678): Sometimes the Point is Inverted, or moves *per Arsin* and *Thesin*, (as they phrase it;) that is, where the Point rises in one Part, it falls in another, and likewise the contrary ... (106).

Th. Morley spricht übrigens im gleichen Zusammenhang noch von „reuerting of a point" und folgt damit der spezifischen Bezeichnungsweise dieser fuga-Art im Ital. (vgl. unten, IV. (1) (b) Exkurs):

A Plaine and Easie Introdvction to Practicall Mvsicke (London 1597): The reuerting of a point (which also we term a reuert) is, when a point is made rising or falling, and then turned to go the contrarie waie, as manie notes as it did y first (85); ähnlich Ch. Butler, *The Principles of Musick* (London 1636, 71 f.).

Der Art. *Imitatione per movimenti contrarii* in J. G. Walthers *Mus. Lexikon* (Lpz. 1732) ist insofern von besonderem Interesse, als der Autor zum einen die Begriffe Gegenbewegung und Umkehrung gleichsetzt, indem er etwa die franz. Formeln „Imitation par mouvement contraire" und „Imitation renversée" als identisch in ihrer Bedeutung ansieht; zum anderen behandelt Walther die beiden, von verschiedenen lat. Vokabeln herzuleitenden Ausdrücke riversa (ital.) und renversé (franz.) synonym, wenn er sowohl für die „Imitatione riversa" als auch für die „Imitation renversée" dieselbe Erklärung abgibt:

Imitatione per movimenti contrarii, oder *Imitatione riversa* [ital.] *Imitation par mouvement contraire*, oder *Imitation renversée* [gall.] *Imitatio per motum contrarium* [lat.] ist: wenn die Folge-Stimme der vorangehenden ihre Noten umgekehrt nachmachet, so daß, wenn die erste *per gradus* oder *saltus* aufwerts sich beweget, die *imitirende* solche *per gradus* oder *saltus* unterwerts verrichtet, & *vice versa*. NB. Die Wörter *renversée* und *riversa* werden allhier *in sensu latiori* genommen (327 b f.).

In fast beispielloser Weise für die Zeit um 1800 zählt der Art. *Umkehrung* in Sulzers *Allgemeiner Theorie d. Schönen Künste* (zit. oben, II. (1)) als eine Bedeutung von „Umkehrung" auch die imitatorische Wiederholung von Tonfolgen in entgegengesetzter Richtung auf; ebenso singulär scheint Abt Voglers Formel „Inversion des Themas" zu sein (*System für d. Fugenbau*, Offenbach o. J. [1811], 57). Daß in diesem Kontext nämlich seit dem 18. Jh. im Dtsch. dem Begriff Umkehrung gegenüber die Ausdrücke Verkehrung (etwa J. J. Fux, *Gradvs ad parnassvm*, dtsch. Übers. von L. Mizler, Lpz. 1742, 152) oder Gegenbewegung (vgl. unten, Exkurs) bevorzugt werden, belegen zahlreiche Textstellen. Sie bestätigen darüber hinaus, wie wenig die Bezeichnung Umkehrung im genannten Sinne terminologisch fixiert ist; so empfindet A. B. Marx noch 1838 die synonyme Verwendung des Begriffs Umkehrung für die Verkehrung einer Tonfolge als „uneigentlich und ungenau":

Art. *Umkehrung*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): Uneigentlich und ungenau wird der Ausdruck Umkehrung auch wohl für Verkehrung (s. diesen Art.) gebraucht (722); im betreffenden Art. ist Verkehrung definiert als „diejenige Umstellung eines Satzes, durch welche jeder aufwärtsgehende Schritt in einen abwärts gehenden und umgekehrt jeder abwärts gehende in einen aufwärts gehenden verwandelt wird" (ibid., 755); ähnlich der Art. *Umkehrung* im BernsdorfL III (Dresden 1861, 779).

Prononciert auf Tonfolgen gemünzt findet man den Begriff inversio/Umkehrung frühestens wieder gegen Ende des 19. Jh., so auf lexikalischer Ebene im PaulL von 1873 und im RiemannL von 1882 (zit. oben, II. (1)) oder bei F. Draeseke, der von der „Umkehrung des Themas" handelt (*Der gebundene Styl*, Hannover 1902, II, 32 u. 59). Namentlich in der Zwölftonmusik-Terminologie kommt der Bezeichnung Umkehrung für die Spiegelung an einer horizontalen Achse entscheidende

Bedeutung zu (vgl. unten, IV. (4)); H. Jelinek etwa läßt „Umkehrung“ ausschließlich in diesem Sinne gelten:

Anleitung zur Zwölftonkompos. I (Wien [1952] ^{2}1967): Dieser Terminus [sc. Umkehrung] bedeutete in der älteren Theorie wieder recht Verschiedenartiges:
1. Die Abbildung einer Tonfolge durch entsprechende Intervallschritte in der Gegenrichtung (= Gegenbewegung, Spiegelung an der Horizontalen). Nur in diesem Sinne wollen wir den Ausdruck beibehalten ... (9).

Auf horizontale Tonfolgen bezogen, erscheint „Umkehrung“ seit dem 18. Jh. währenddessen oftmals in ganz allgemeinem und unspezifischem Verstande genommen als übergeordneter Begriff, der dann auch die Kompositionsmittel Krebsgang und Umkehrungkrebs beinhaltet. J. Mattheson etwa bezeichnet den motus retrogradus, die rückgängige Bewegung, als „rückgängige Umkehrung“ (zit. unten, IV. (1) (a) Exkurs).
Spätestens seit J. G. Albrechtsberger ist — vermutlich aus gewissen systematischen Erwägungen heraus — eine vierfache Bedeutung des Ausdrucks Umkehrung geläufig. Er umfaßt neben der Spiegelung an einer horizontalen Achse — unterschieden in die „platte“ und „genaue“ Umkehrung — zudem die Spiegelungen sowohl an einer vertikalen Achse („krebsgängige Umkehrung“) als auch gleichzeitig an einer vertikalen und horizontalen Achse („widrige krebsgängige Umkehrung“):

Gründliche Anweisung zur Compos. (Lpz. 1790): Die Umkehrung (inversio) ist vierfach. Die erste heisset die platte, (simplex:) wenn man nemlich alle Noten eines Fugen- oder andern Satzes also verkehrt, daß die Noten, welche in dem ersten Satze hinauf gehen, oder springen, herab gehend, oder springend vorgebracht werden; und umgekehrt, die herab gehen, oder springen, nun hinauf gehen, oder springen müssen; wobey man jedoch die Intervalle, oder Sprünge nicht ganz genau beybehält ...
Die zweyte Umkehrung heißt: die genaue (inversio stricta) Sie geschieht auch wie die erste; doch so: daß aus ganzen wieder überall ganze, und aus halben Tönen wieder überall halbe Tönen werden ...
Die dritte Umkehrung ist die, wo man alle Noten rückwärts angefangen, bis zur ersten, inclusive ... abschreibt. Sie heißt die krebsgängige Umkehrung (inversio cancrizans) ...
Die vierte Umkehrung endlich ist die, wo man diese krebsgängige Umkehrung abermals verkehrt; jedoch bey ihrer ersten Note angefangen und bis zur letzten, inclusive. Sie heißt sodann: die widrige krebsgängige Umkehrung (inversio cancrizans contraria) (212 f.); ähnlich noch J. Habert, *Beitr. zur Lehre von d. mus. Compos.*, Lpz. 1899, III, 143 f.).

Ist „Umkehrung“ hier nicht näher bestimmt, so definiert Fr.-H.-J. Castil-Blaze sie als verkehrte Anordnung eines Themas oder irgend eines Melodiezuges:

Castil-BlazeD (Paris [1821] ^{2}1825), Art. *Inversion*: L'*inversion* consiste à prendre un sujet ou trait quelconque de mélodie, dans un ordre différent de celui où il est proposé. Cette opération se nomme autrement, *imitation inverse* ...
Il y a quatre sortes d'*inversion* [folgt Aufzählung der 4 Arten simple, stricte, rétrograde und rétrograde et contraire] (315 f.).

Die Verwendung von „Umkehrung“ in der umfassenderen Bedeutung läßt sich bis ins 20. Jh. hinein verfolgen; so differenziert A. Halm ausdrücklich zwischen einer „vertikalen und horizontalen Umkehrung“:

Von zwei Kulturen d. Musik ([München 1913] Stuttgart ^{3}1947): Man spricht noch von der Umkehrung eines Themas, d. h. einer melodischen Linie, in dem Sinn eines Spiegelbilds; und zwar entweder so, dass sie wie von einem Wasserspiegel zurückgeworfen gesehen wird, wodurch die Intervallschritte des Originals in ihrer Richtung nach oben und unten verkehrt erscheinen — oder so, dass die Melodie von hinten nach vorn gelesen wird („krebsgängige Umkehrung“). Deutlicher spräche man von vertikaler und horizontaler Umkehrung (XXXII).

Sogar in Texten zur Zwölftonmusik begegnet der Ausdruck Umkehrung in diesem Sinne; die Benennung der drei von der Originalgestalt einer Zwölftonreihe divergierenden Erscheinungsformen als „Spiegelformen“ (vgl. schon F. Greissle, *Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts von A. Schönberg*, Musikblätter d. Anbruch VII, 1925, 65) ist vielleicht der Grund dafür, daß zuweilen diese drei insgesamt dem Begriff Umkehrung subsumiert werden, eine Bezeichnungsweise, die selbst Schönberg in freilich nicht immer schon zur Publikation vorgesehenen Texten unterläuft:

Further to the Schoenberg — Mann Controversy (Music Survey II, 1949, H. 2): Hence, too, Leverkühn's amateurish idea of the true essence of composition with twelve notes that is suffices each time to play off the twelve notes or their inversions, and that this means composing (78); vgl. *Leverkühn's 12-Tone Gulash* (in J. Rufer, *Das Werk A. Schönbergs*, Kassel [1959] ^{2}1974, 132), u. Cl. Spies, *„Vortrag/12TK/Princeton“* (Perspectives of New Music XIII, 1, 1974/75, 88 ff. u. 114).

*

Exkurs: Im Hinblick auf die terminologische Relation von motus contrarius/Gegenbewegung zu inversio/Umkehrung ist festzuhalten, daß der Begriff der Gegenbewegung zur Bezeichnung zweier, in entgegengesetzter Richtung sich fortbewegender Stimmen in seiner ursprünglichen Bedeutung unbedingt das gleichzeitige Erscheinen der beiden gegenläufigen Stimmen impliziert. Die Tonfolgen müssen allerdings in keinem erkennbaren Zusammenhang hinsichtlich der Größe der Intervallschritte zueinander stehen: einer Quart aufwärts kann etwa eine Sekund abwärts entgegengestellt sein. Bei der Übertragung von motus contrarius/Gegenbewegung auf die Imitation einer Tonfolge in entgegengesetzter Richtung kommt es zu einer prägnanten Bedeutungsverschiebung: nicht nur bezieht sich der Ausdruck damit auf zwei notwendigerweise nacheinander einsetzende Stimmen; sondern die nachfolgende, gegenläufige Stimme muß unbedingt auch dieselben Intervallschritte aufweisen, wobei es jedoch vorderhand gleichgültig ist, ob dies mit oder ohne Beachtung der Halb- und Ganztonschritte geschieht (zur begrifflichen Unterscheidung zwischen freier und strenger Umkehrung vgl. unten, IV. (2)). Eine Identifizierung der Ausdrücke motus contrarius und inversio tritt Anfang des 18. Jh. bei J. G. Walther (zit. oben, IV. (1)(a)) und zuvor bei S. de Brossard zutage:

BrossardD (Paris [1703] ^{2}1705), Art. *Imitatione*: Quelques fois on imite seulement le *mouvement*, ou la *figure* des Nottes; & cela, ou par *mouvement contraire*, c'est pour lors *Imitation renversée* ... (36); vgl. den Art. *Fuga per Arsin et Thesin*, zit. unten, IV. (1)(b) Exkurs.

Aufgrund der ungenauen terminologischen Abgrenzung zwischen beiden Begriffen ist zum einen gelegentlich eine Gleichsetzung zu beobachten, weshalb manche Lexika konsequenterweise zwei Bedeutungen von Gegenbewegung nennen:

HarvardD (Cambridge, Mass. 1944), Art. *Gegenbewegung*: Gegenbewegung [g.]. Usually contrary motion (between two

voices); sometimes used in the meaning of inversion (of a subject) (292 a);
RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl. (Mainz 1967), Art. *Gegenbewegung*: Gegenbewegung...: das Fortschreiten zweier Stimmen in entgegengesetzter Richtung. Unter Gegenbewegung eines Motivs, Themas oder Cantus ist dessen Umkehrung zu verstehen (319 b).

Zum anderen führt diese Austauschbarkeit beider Bezeichnungen vor allem im Dtsch. dazu, daß der seit den 1720er Jahren belegte Ausdruck Gegenbewegung (vgl. etwa J. D. Heinichen, *Der Gb. in d. Compos.*, Dresden 1728, 127) dem Wort Umkehrung zur Bezeichnung der imitatorischen Wiederholung einer Tonfolge in entgegengesetzter Richtung vorgezogen wird. So bezieht J. Mattheson im *Neu-Eröffneten Orch.* (Hbg 1713) den Begriff motus contrarius sowohl auf zwei simultan erscheinende, gegeneinanderlaufende Stimmen (108) als auch auf zwei nacheinander einsetzende Stimmen in einer Fuge, wobei die nachfolgende Stimme die Tonfolge der ersten in entgegengesetzter Richtung wiederholt (150; vgl. 154). Diese Differenzierung greift der Autor später auf und erweitert sie insofern, als er nun den genannten Anwendungen (bei gleichzeitig erklingenden Tonfolgen als der „gemeinsten" Bedeutung und bei nacheinander einsetzenden Tonfolgen, wobei er diese Bedeutung weiter mittels der Attribute einfältig bzw. schlecht und genau unterteilt) als dritte die Anwendung auf den Fall hinzufügt, daß die nachfolgende Stimme die Tonfolge der vorangehenden im Krebsgang wiederholt:

Der Vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Motus contrarius, zu Teutsch, die Gegenbewegung hat in der musicalischen Setzkunst dreierley Bedeutung, deren erste und gemeinste ist, wenn die Stimmen zugleich gegeneinander gehen...
Die zwote Bedeutung ist: wenn die Stimmen nicht zugleich gehen, sondern eine nach der andern folgen, so daß die steigende Noten der einen Stimme bey der zwoten in fallende; diese hergegen in steigende verändert werden. Solche Bedeutung hat wieder eine Nebeneintheilung in die einfältige oder schlechte Gegenbewegung, wo man auf die halben Tone nicht siehet, und in die genaue, da die Intervalle auf das richtigste mit einander übereinkommen müssen, und wobey man auch so gar die halben Tone nicht aus der Acht läßt... Die dritte Bedeutung des Motus contrarii ist, wenn die nachfolgende Stimme die Noten der vorhergehenden gar von hinten anfängt... (415 f.).

Die Bevorzugung von Gegenbewegung anstatt Umkehrung bleibt bis ins 20. Jh. üblich (vgl. etwa St. Krehl, *Fuge. Erläuterung u. Anleitung zur Kompos. derselben*, Lpz. 1908, 113, oder K. Westphal, *Die moderne Musik*, Lpz. u. Bln 1928, 73).

*

Auch auf Tonreihen (etwa die Obertonreihe) bezogen, meint der Begriff inversio/Umkehrung die spiegelbildliche Anordnung der Töne. In seiner anon. erschienenen *Harmonielehre* (Stuttgart u. Bln 1906) bezeichnet H. Schenker bei der Erörterung der Tonbeziehungen untereinander, als deren erste und natürlichste er die Quintbeziehung zweier Töne sieht (42), mit Inversion das getreue „Spiegelbild" der angeblich von der Natur gegebenen aufwärtsgerichteten Tonreihe C G d a e^1 h^1 fis^2 cis^3, nämlich die künstlich von den Musikern geschaffene, fallende Quintenbeziehung von oben nach unten:

Hat die Natur nur Entwicklung und Zeugung vorgeschlagen, ein unendliches Vorwärts, so haben die Künstler, indem sie eine Quintenbeziehung in umgekehrter Richtung, also ein Fallen von der Höhe zur Tiefe konstruiert haben, ein künstliches Gegenstück dazu geschaffen... Daß sich die letztere, nämlich die Natur, nachträglich dennoch mit dieser Beziehung der Quinten nach unten, die ich Inversion zu nennen vorschlagen möchte, gleichsam befreundet hat, ist übrigens leicht zu verstehen: denn schließlich mündet die Beziehung der Quinten nach unten doch wieder auch in die natürliche Entwicklung der Quinten nach oben, d. h. wäre diese nicht a priori von Natur aus gegeben, so hätten die Künstler sicher niemals das Spiegelbild dazu schaffen können (44).

P. Hindemith nennt an einer Stelle die Untertonreihe die „intervallgetreue Umkehrung der Obertonreihe":

Unterweisung im Tonsatz (Mainz [1937] ²1940): Die weitesthergeholte, aber auch interessanteste Erklärung [des Molldreiklangs] stützt sich auf die Untertonreihe. Diese ist die intervallgetreue Umkehrung der Obertonreihe (100); zur Verwendung von Umkehrung im Kontext des hier angesprochenen Dualismus vgl. unten, IV. (3)(a).

Konträr zu dieser gängigen Verwendung des Begriffs inversio/Umkehrung sieht A. Hába in der „Umkehrung" einer Tonleiter ein ähnliches Verfahren wie die Oktavversetzung eines Tones bei Akkorden; er identifiziert somit den Begriff der Tonleiterumkehrung mit dem der Akkordumkehrung:

Neue Harmonielehre d. diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- u. Zwölftel-Tonsystems (Lpz. 1927): Der Begriff Umkehrung hat im musiktheoretischen Gebrauch noch einen anderen Sinn: Man sagt z.B. jede Grundleiter kann man einigemal umkehren, jeden Mehrklang kann man einigemal umkehren. Damit wollen wir folgendes sagen: Jede Tonreihe (Grundleiter) kann sich von jedem Tone dieser Reihe abwickeln; jeden Ton eines Mehrklanges kann man als Grundton betrachten (220).

(b) Häufig tritt das Adjektiv inversus als EPITHETON ZU FUGA in Erscheinung, um in der Wortfügung fuga inversa oder einem anderssprachigen Äquivalent die spezielle Art einer fuga zu bezeichnen, bei der die nachfolgende 2. Stimme die von der vorangehenden 1. Stimme exponierte Tonfolge in entgegengesetzter Richtung wiederholt (so daß etwa aus einer steigenden Quarte eine fallende oder aus einer fallenden Sekunde eine steigende wird).
Erstmals wohl begegnet der in Rede stehende Ausdruck 1639 im Franz. („fugue renversée"), von A. Parran synonym gebraucht mit „fugue de mouvement contraire" und der von M. Mersenne her bekannten Bezeichnung Contrefugue (vgl. unten, Exkurs):

Traité de la mvsique theorique et pratiqve (Paris 1639) III, 7: Fugue simple..., Fugue double, & Fugue renversée, ou de mouuement contraire, autrement ditte Contrefugue... la renversée se fait, lors que les parties faisans leurs effets, chantent par mouuement contraire, comme au rebours & à la renverse, l'vne montant & l'autre descendant: Par example, vt mi sol la sol, & l'autre, fa [recte: vt] la fa mi fa... (95).

G.-G. Nivers bedient sich des Begriffs der Gegenbewegung, wobei er auf La Voye Mignots Bestimmung der „Contre-Fugue" als „contre-imitation de Chant" (*Traité de mvsique*, Paris [1656] ²1666, 110) zurückgreift:

Traité de la compos. de mvsique (Paris 1667): La Contrefugue (ou fugue renversée) est une contr'imitation de chant, qui se fait lorsque les Parties s'entrefuyent par mouvement contraire (49).

Lat. fuga inversa ist spätestens Mitte des 17. Jh. nachweisbar. H. Schütz etwa erwähnt lediglich im Vorw. zur *Geistlichen Chormusik* (Dresden 1648) neben den

„Fugæ simplices" und „mixtæ" die „fugæ inversæ" (*Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 193); währenddessen nennt A. Kircher (als spezifische Ausprägung der fuga partialis) die fuga inversa, die dann gegeben sei, wenn eine Stimme mit denselben Intervallschritten steigt, mit denen die andere fällt:

Musurgia universalis (Rom 1650): Sunt præterea fugæ inuersæ, quando videlicet vna vox ijsdem interuallis, quibus illa ascendit, altera descendit (I, 368).

In der Nachfolge J. P. Sweelincks übersetzt 1670 J. A. Reincken (zit. nach: Sweelinck, *Compos. Regeln*) den Ausdruck fuga inversa ins Dtsch. mit „umbgekehrte Fuga". Er grenzt dabei nochmals zwei fuga-Arten gegeneinander ab: bei der einen Art werde die fuga — in diesem Fall als Benennung sowohl der Kompos. insgesamt wie ihres Themas oder Subjektes zu interpretieren — eine Zeitlang in allen Stimmen verkehrt, bei der anderen bringt nur ein Teil der Stimmen die fuga in entgegengesetzter Richtung, der andere Teil dagegen in der ursprünglichen Weise:

Folget weiter von der Fuga Inversa oder umbgekehrte Fuga. Als wen Man Nehmlich Etwa In allen Stimmen Eine Weile die Fuga umbwendet, oder wen sie in etzlichen Stimmen Recht, In etzlichen andern dagegen umbgewendet ist (ed. Gehrmann, 54 a).

(Übrigens setzt sich trotz dieser frühen Formel „umbgekehrte Fuga" im deutschsprachigen Raum kein Ausdruck Umkehrungsfuge durch; statt dessen ist üblicherweise von „Gegenfuge" die Rede.)
Kennt Th. B. Janowka die Bezeichnungen fuga inversa und fuga contraria noch als Synonyme (*Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae*, Prag 1701, 50), so trifft Fr. W. Marpurg 1753 eine — fortan gängige — Unterscheidung zwischen beiden Ausdrücken, was zu einer neuen Bedeutung von fuga inversa führt: während fuga contraria diejenige Art bezeichnet, bei der die 2. Stimme (der „Nachsatz") die Tonfolge der 1. Stimme (des „Vorsatzes") in entgegengesetzter Richtung wiederholt, benennt Marpurg mit fuga inversa jene „verkehrungsfähige Fuge", bei der der Satz insgesamt verkehrt werden kann, so daß die Stimmen gegeneinander vertauscht, „umgekehrt" werden und gleichzeitig in gegenläufiger Richtung erscheinen können:

Abh. von d. Fuge I (Bln 1753): Man muß übrigens die Gegenfuge, Fuga contraria, nicht mit der verkehrungsfähigen Fuge, Fuga inuersa, vermischen. Jene bezeichnet nichts anders als eine solche Fuge, wo der Vorsatz dem Nachsatze in der Gegenbewegung folget... Diese bezeichnet eine solche Fuge, die durchgehends vom Anfang bis zum Ende mit allen Zwischen- und Gegenharmonien nach dem doppelt verkehrten Contrapunct verfertigt ist, und wo die gantze Composition, mit Verkehrung der Stimmen, in die Gegenbewegung gebracht werden kann (130).

*

Exkurs: Wie für „Umkehrung" existiert auch für den Ausdruck fuga inversa eine ganze Reihe von Synonymen:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Fuga per Arsin et Thesin*: *FUGA per Arsin et Thesin.* C'est ce que les Italiens apellent, *per contrarii movimenti*, par *mouvemens contraires* & nous *Fugue renversée*, ou *Contre Fugue* c'est lorsque *la Guida* descend & l'autre au lieu de l'imiter en *descendant* l'imite en *montant* (28);
J. G. Walther, *Praecepta d. Mus. Compos.* (hs. 1708): *Fuga Contraria* (eine gegen einander gehende) ist, wenn der *Dux* auf oder niederwarts gehet, und der *Comes* allezeit diesem das Gegentheil hält. Wird ansonsten auch *Fuga inaequalis motus, it: Fuga inversa* und *Fuga riversa* genennet... (ed. Benary, 185).
Die vermutlich erste Bezeichnung für diese fuga-Form ist der Mitte des 16. Jh. im Ital. (mit seiner eigenen Bezeichnungstradition) zu belegende Ausdruck fuga alla riversa (bei N. Vicentino, *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555) bzw. riverscia oder fuga rouersa (bei V. Galilei, *Dialogo della Musica antica et della moderna*, Florenz 1581, 82 u. 87). Bemerkenswert ist dabei Vicentinos Differenzierung zwischen „fuga per ottaua contraria" als fuga-Art mit tonaler Beantwortung und „fuga alla riuersa" als strenger fuga-Art unter Einhaltung der Halb- und Ganztonschritte (vgl. *op. cit.*, 88'f.).
G. Zarlino (*Istitutioni harmoniche*, Venedig 1558, 215) und S. Calvisius (*Melopoiia sive Melodiæ Condendæ Ratio*, Erfurt 1592, I 6) sprechen von „fuga per arsin et thesin". (Arsis und Thesis bezeichnen in der griech. Rhythmik Hebung und Senkung des Versfußes, wohingegen sie in der frühen Mehrstimmigkeitslehre auf das Auf- und Absteigen der Stimme bezogen werden.) Anschließend an den ursprünglichen Sinn dieses Begriffspaares meint Fr. W. Marpurg (*Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 22 bzw. 25) in einer von da an gültigen Weise mit „fuga per arsin et thesin" die spezifische fuga-Art, bei der die beiden Stimmen, Dux und Comes, „im vermischten" oder „widrigen Taktteile" einsetzen, der Dux auf schwerem und der Comes auf leichtem Taktteil und vice versa.
Ebenfalls noch im 16. Jh. erscheint mit „fuga per motti contrarij" (G. M. Artusi, *L'Arte del Contraponto ridotta in tavole*, Venedig 1586, 31) bzw. „fuga per contrarium motum" (S. Calvisius, *op. cit.*, I 6) ein weiteres Synonym für fuga inversa, aus dem vermutlich als Abbreviatur Anfang des 17. Jh. die wichtige Bezeichnung fuga contraria entsteht (vgl. O. S. Harnisch, *Artis mvsicæ delineatio*, Ffm. 1608, 61, u. P. Cerone, *El Melopeo y Maestro*, Neapel 1613, 767). Von dieser wiederum leiten sich als jeweils gängigste Benennungen im Franz. contrefugue (vgl. M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, 317) und im Dtsch. Gegenfuge (vgl. J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 367) her.

*

(2) Gleichzeitig mit den ersten Belegstellen für den Umkehrungsbegriff als Bezeichnung der gegenläufigen Wiederholung einer Tonfolge tauchen auch Textpassagen auf, in denen sich eine DIFFERENZIERUNG VON FREI UND STRENG ankündigt. In Epitheta zum jeweiligen Begriffswort — so ist etwa mit „einfache Umkehrung" eine Wiederholung ohne und mit „strenge Umkehrung" eine solche mit strikter Beachtung der Halb- und Ganztonschritte gemeint — schlägt sie sich jedoch frühestens in der 1. Hälfte des 18. Jh. nieder.
Ansätze zu einer solchen Unterscheidung bietet Mitte des 16. Jh. N. Vicentino, der den Wortgebrauch von riversa bzw. roversi auf den Fall einschränkt, daß einem Halbton in der originalen Tonfolge jeweils ein Halbton in der gegenläufigen Wiederholung entspricht (*L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, 89 f.; ähnlich C. Angleria, *La regola del contraponto, e della mvs. compos.*, Mailand 1622, 79).
Auf den speziellen Fall der „Gegenfuge" limitiert, setzt G. M. Bononcini (*Musico Prattico*, Bologna 1673, 85) im Sinne dieser Differenzierung die Bezeichnungen fuga

contraria und fuga contraria riversa gegeneinander ab: mit ersterem Ausdruck benennt Bononcini nur mehr die spezielle Art, bei der die nachfolgende Stimme die Tonfolge der vorausgehenden in entgegengesetzter Richtung ohne Beachtung der Halb- und Ganztonschritte wiederholt (so daß etwa einer kleinen Sekund eine große entsprechen kann); letztere Bezeichnung führt er für die andere Art ein, bei der zugleich auf die Einhaltung dieses eben erwähnten Momentes geachtet wird (so daß etwa eine kleine Terz immer eine kleine Terz bedingt).
Den Gedanken zweier verschiedener Umkehrungsarten erweitert als einer der ersten Autoren J. J. Fux 1725 auf die Bezeichnung Umkehrung für die gegenläufige Wiederholung jeder beliebigen Tonfolge und unterscheidet explizit zwischen freier („[inversio] per contrarium simplex") und strenger Umkehrung („per contrarium reversum"):

Gradus ad parnassum (Wien 1725): Duobus modis hæc inversio fieri potest: per contrarium simplex, & per contrarium reversum. Contrarium simplex fit, quando Notæ per contrarium simpliciter invertuntur, ut, quæ modo ascendendo incedebant, descendendo progrediantur: nulla habita Semitoniorum ratione... [folgt Notenbeispiel mit den beiden Tonfolgen d^2 h^1 c^2 d^2 (als „Rectum" bezeichnet) und h^1 d^2 c^2 h^1 („Contrarium simplex")]
Contrarium autem reversum efficitur ita invertendis Notis, ut ubique *mi* contra *fa* eveniat... [folgt Notenbeispiel mit den beiden Tonfolgen d^2 h^1 c^2 d^2 (wieder als „Rectum" bezeichnet) und d^2 f^2 e^2 d^2 („Contrarium reversum")] (204 f.).

Im Dtsch. werden dafür etwa die korrelativen Paarungen einfältig bzw. schlecht [d.h. schlicht] — genau (1739 bei J. Mattheson; zit. oben, IV. (1) (a) Exkurs) oder platt — genau (1790 bei J. G. Albrechtsberger; zit. oben, IV. (1) (a)) verwendet.

(3) Für den Begriff inversio/Umkehrung im Sinne einer aus dem eben erwähnten Prinzip der „strengen Umkehrung" hervorgehenden exakten Spiegelung an einer horizontalen Achse läßt sich außerdem die ÜBERTRAGUNG AUF HARMONISCHE TONANORDNUNGEN nachweisen.

(a) Auf AKKORDE gemünzt meint „Umkehrung" also nicht die Oktavversetzung eines oder mehrerer ihrer Töne (vgl. oben, III. (3)), sondern — in enger Anlehnung an den vokabularen Sinn dieses Wortes — die spiegelbildliche Anordnung. So kann beispielsweise — wie es bei J. J. Rousseau in einem frühen, freilich singulären Beleg von 1768 heißt — der Molldreiklang als „umgekehrter Durdreiklang" gelten:

RousseauD (Paris 1768), Art. *Système*: Au lieu de diviser harmoniquement le Diamètre par les fractions $\frac{1}{2}\,\frac{1}{3}\,\frac{1}{4}\,\frac{1}{5}\,\frac{1}{6}$, qui donnent le *Systême* naturel de l'Accord majeur, si on le divise arithmétiquement en six parties égales, on aura le *Systême* de l'Accord majeur renversé, & ce renversement donne exactement l'Accord mineur... (482).

In dieser Bedeutung ist der Ausdruck Umkehrung häufiger im Kontext der Dualismus-Theorie anzutreffen, die davon ausgeht, daß im Durdreiklang der unterste und im Molldreiklang der oberste Ton das harmonische Zentrum bildet und folglich dieser Akkord das symmetrische Spiegelbild von jenem ist:

M. Hauptmann, *Die Natur d. Harmonik u. d. Metrik* (Lpz. 1853): Der Molldreiklang, als ein umgekehrter Durdreiklang, wird in der Bedeutung, dass man ihn von einer negativen Einheit ausgehend betrachtet, in einer Rückwärtsbildung bestehen müssen (34).

Dieser veränderte Umkehrungsbegriff kommt vollends in der Terminologie der Zwölftonmusik zum Tragen (vgl. dessen spezielle Verwendung bei E. Krenek unten, IV. (4)): der Ausdruck Umkehrung meint — analog zur „Umkehrung" horizontaler Tonfolgen — nunmehr ausschließlich ein exaktes Spiegelbild des Akkordes (was insofern seine Berechtigung hat, als nach Aufgabe der Dur-Moll-Tonalität der traditionelle Begriff der Akkordumkehrung irrelevant geworden ist):

H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] [7]1973): Die Umkehrung bleibt auch im harmonischen Bereich das, was hier bisher darunter verstanden wurde, das intervallgetreue Spiegelbild. Sie darf also nicht mit der „Umkehrung" der traditionellen Intervall- und Harmonielehre verwechselt werden, wo sie die Funktion der Oktavversetzung hat (39).

(b) Die Bezeichnung Umkehrung für ein exaktes Spiegelbild wird jedoch nicht nur auf Akkorde bezogen, sondern auch auf einen ganzen TONSATZ. Für eine derartige horizontale Spiegelung, die im Rahmen der Tonalität nur auf den Tonhöhenklassen d oder as möglich ist, prägt B. Ziehn den Ausdruck symmetrische Umkehrung, wobei er durch die Bezugnahme auf das lat. „Contrarium reversum" prononciert auf den Ursprung dieses Umkehrungsprinzips verweist:

Harmonie- u. Modulationslehre (Bln 1888): Der Verfasser... nennt das durch ihn erweiterte Contrarium reversum, welches er in dem vorliegenden Buche bisweilen anwendet, die „symmetrische Umkehrung". Sie bringt melodisch und accordisch die Intervalle in entgegengesetzter Anordnung, und zwar in gleichweitem Abstand entweder von *d* oder von *as* (158).

Im Anschluß an Ziehn spricht H. Schröder in diesem Zusammenhang explizit vom „getreuen Spiegelbild des Originals" mit völlig konträrem „Ton-Charakter":

Die symmetrische Umkehrung in d. Musik (BIMG VIII, Lpz. 1902): Entgegen der allgemein gebräuchlichen einfachen Umkehrung in der Musik (*Inversio simplex*), in welcher ein Satz oder ein Motiv in die entgegengesetzte Notenfolge versetzt wird, aber mit Rücksicht auf die beizubehaltende Tonart eine genaue Intervallen-Folge mit der des Hauptsatzes nicht entstehen kann, ...gestaltet sich die strenge oder symmetrische Umkehrung (*Inversio stricta* oder *Contrarium reversum*) ohne Rücksicht auf Tonart, nur unter genauester Wiedergabe aller Intervalle. Sie giebt hierdurch ein getreues Spiegelbild des Originals; auch ihr Ton-Charakter wird dem des Hauptsatzes vollkommen entgegengesetzt: Dur wird Moll, Moll wird Dur... (1).

(4) Entscheidende Bedeutung erlangt der die horizontale Spiegelung implizierende Umkehrungsbegriff in der Terminologie der seit Anfang der 1920er Jahre entwickelten Zwölftonmusik, namentlich der von A. Schönberg inaugurierten Zwölftonreihentechnik. Hier meint „Umkehrung" eine der vier möglichen Erscheinungsformen der Zwölftonreihe (→ *Reihe* III. (1)), die AUSSCHLIESSLICH STRIKT INTERVALLGETREUE ABBILDUNG DER SOGENANNTEN GRUNDGESTALT. E. Stein spricht in seiner nicht eindeutig oder ausschließlich auf die Zwölftonreihentechnik beschränkten Darstellung von 1924 zwar noch gleichsam traditionell von der „Umkehrung eines (melodischen) Motivs":

Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Ferner aber spielen einige typische Umbildungen des melodischen Motivs, welche seine Physiognomie zwar stark verändern, aber seine Struktur aufrecht erhalten, eine grundlegende Rolle: die Umkehrung, der Krebs und die Umkehrung des Krebses. Die Umkehrung eines Motivs nennt man die genaue Übertragung seiner Intervallschritte in die entgegengesetzte Richtung, statt aufwärts abwärts, statt abwärts aufwärts... (291).

Doch läßt sich die spätere Übertragung des Begriffs Umkehrung auf die Zwölftonreihe problemlos erklären, da die melodischen Motive unrhythmisierte mus. Gebilde, also keine konkreten Tonfolgen mehr sind und es sich bei diesen „Grundgestalten", deren sich A. Schönberg im Übergangs- und Frühstadium der Zwölftonreihentechnik bedient, unterschiedslos um Folgen von genau zwölf oder weniger oder mehr Tönen handelt (→ *Grundgestalt* III.). So ist „Umkehrung" in wenig später publ. Schriften bereits eindeutig mit dem Begriff der Zwölftonreihe verknüpft:

F. Greissle, *Die formalen Grundlagen d. Bläserquintetts von A. Schönberg* (Musikblätter d. Anbruch VII, 1925): Durch Benützung von drei anderen, aus der Grundgestalt ableitbaren Reihen, des Krebsganges..., der Umkehrung... und deren Krebsgang..., erhält man die Möglichkeit, auch von anderen Tönen aus dieselben Verhältnisse, wenn auch in anderer Richtung oder umgekehrter Reihenfolge, anzuwenden (65); E. Stein, *Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen* (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Außer dieser Reihe treten regelmäßig noch drei weitere, aus ihr gebildete auf: ihre Umkehrung, ihr Krebsgang und dessen Umkehrung (251).

Anders als sonst beim Begriff der Akkordumkehrung in der Zwölftonmusik üblich (vgl. oben, IV. (3)(a)), überträgt E. Krenek den auf melodische Tonfolgen bezogenen zwölftontechnischen Umkehrungsbegriff auch auf harmonische Gebilde: „Umkehrung" bedeutet demnach für ihn ein aus den entsprechenden Tönen einer anderen Erscheinungsform der Zwölftonreihe gebildeter Akkord:

Über neue Musik (Wien 1937): Nebenbei gesagt: es gewinnt auch der Begriff „Umkehrung eines Akkordes" hier einen neuen Sinn... In der Zwölftontechnik wären sinngemäß jene Akkorde als Umkehrungen eines Grundakkordes zu bezeichnen, die aus Tönen einer anderen Reihenfigur, aber des gleichen Stellenwertes innerhalb dieser bestehen (67 f.).

Ist der Umkehrungsbegriff der Zwölftonmusik bis heute weitgehend in der — soeben umrissenen — Form tradiert worden, so sind seit Ende des 2. Weltkrieges doch tendenzielle Neuerungen in der Bestimmung von inversio/Umkehrung zu beobachten. M. Babbitt etwa definiert den Ausdruck Umkehrung als „complementation mod.[ulo] 12 [d.h. „13" entspricht „1", „14" = „2" etc.] of each pitch number of S [sc. die Abk. für set als Übers. von (Grund-)Reihe]" (*Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants*, MQ XLVI, 1960, 252). Auffallend an dieser Definition ist der enge Konnex mit dem Begriff des Komplementären, der zwar vom Prinzip der Intervallumkehrung her geläufig ist, jedoch nicht in Zusammenhang mit horizontalen Tonfolgen gebracht wird. In der von Babbitt beigefügten, hier nicht weiter zu diskutierenden Formel „(a, (12-b)+t)" kommt zudem die notwendige Implikation des mit dem Sigel t gemeinten Transpositionsprinzips stärker zum Ausdruck, das seinerseits J. Rahn akzentuiert:

Basic Atonal Theory (New York u. London 1980): Inversion will be defined as the compound operation transposed inversion in order to avoid certain otherwise all too common confusions... This definition fits one of the tonal-music senses of the word „inversion," in that each interval of an inverted tune is merely reversed in direction, as in the „inversion" of a Bach fugue subject (45).

Lit.: Art. Inversion, HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, [2]1969; E. SEIDEL, Art. Umkehrung, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967; W. DRABKIN, Art. Inversion, New GroveD IX, London 1980; Art. Inversion, New HarvardD, Cambridge, Mass. u. London 1986.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1986

Isotonos / unisonus / unisono / Einklang

ἰσότονος, griech., gleichgespannt, von gleicher oder gleichbleibender Tonhöhe, davon Substantiv *ἰσοτονία*, Spannungsgleichheit, Tonhöhengleichheit.
Unisonus, lat. Übersetzungswort für griech. isotonos, von gleicher Tonhöhe (seit Boethius, um 500), seit dem 11. Jh. auch substantiviert; ital. unisono; frz. unisson (seit um 1300); engl. unisoun (15. Jh.), unison. Ableitungen: unisonantia/unisonance, unisonare, unisonatio.
Einklang, dtsch. Lehnübers. von lat. unisonus (wohl seit Anfang 18. Jh., bisher frühester Beleg Mattheson 1739; zu unterscheiden von ‚Einklang' als Ableitung von ‚einklingen', s. Grimm, Art. *Einklingen* u. *Einklang*); andere Übers.: ein gleicher laut (Agricola 1533), Ein- oder Gleich-Laut (Walther 1732), einstimmiger Klang (Mizler 1737). Der Ausdruck Einklang ist seit um 1740 allgemein gebräuchlich, als Artikelstichwort seit WolfL (1787) und KochL (1802); doch bleibt noch z. B. HäuserL (1833) beim Artikelstichwort unisonus. BrossardD ([1703] ^{2}1705), WaltherL (1732), SchillingE (^{2}1840) und RiemannL (^{12}1967) verwenden ital. unisono als Artikelstichwort, HoyleD (1791) unison, unisono.

I. Das Adjektiv isotonos, als mus. Terminus von Porphyrios (2. Hälfte 3. Jh. n. Chr.) schon für einige Vorgänger des Ptolemaios (2. Jh. n. Chr.) bezeugt, ist zuerst bei Ptolemaios belegt, der es sowohl (1) wörtlich im Sinne von ‚gleichgespannt' (von Saiten) als auch (2) in den übertragenen Bedeutungen „von gleicher" oder „von gleichbleibender Tonhöhe" gebraucht.

II. Das Adjektiv unisonus wird von Boethius (um 500) als lat. Übersetzungswort für griech. isotonos eingeführt (1) und dabei auf die Bedeutung „von gleicher Tonhöhe" beschränkt. (2) Vereinzelt wird im 9. Jh. das Adjektiv, im 13. Jh. auch das Substantiv unisonus mit Bezug auf den Gleichklang von Tönen in der Oktav gebraucht.

III. Seitdem der Einklang in der (durchaus auch auf die Praxis gerichteten) Musiklehre des Mittelalters unter die Intervalle eingereiht ist (so seit dem 11. Jh.), wird das Wort unisonus auch als Substantiv gebraucht (dtsch. Lehnübers.: Einklang), und zwar (1) mit Bezug auf den Einklang als Melodieschritt oder als Zusammenklang. (a) Wegen der Tonhöhengleichheit gilt der unisonus bei den meisten Autoren als kein wirkliches Intervall und keine Konsonanz, sondern nur als Ursprung der Konsonanz; (b) doch wird er seit Johannes de Garlandia (um 1240) auch als Konsonanz bestimmt, da es zur Konsonanz keiner Tonhöhenverschiedenheit, sondern nur separater Töne bedürfe. (c) Manche Autoren verbinden beide Sichtweisen miteinander, so daß der unisonus keine Konsonanz, aber eine Konkordanz ist. (2) Unter dem Einfluß der Stufenbezeichnungen der Intervalle, die um die Mitte des 14. Jh. aufkommen und denen gegenüber sich die Termini unisonus und Einklang behaupten, werden diese auch im heutigen Sinn von Prime gebraucht. (3) Seit dem 13. Jh. wird unisonus/Einklang auch im Sinne von Einzelton gebraucht, (4) von zumindest dem 15. bis zum 19. Jh. auch im Sinne von Grundton. (5) Seit dem 18. Jh. wird „Einklang" gelegentlich auch als Gegenbegriff zu „Zwei-" oder „Mehrklang" aufgefaßt.

IV. Vor allem die ital. Wortform unisono bezeichnet seit um 1700 speziell das Erklingen von Tönen oder Stimmen im Einklang oder in Oktaven, das nicht satztechnisch als fehlerhafte Parallelführung von Stimmen, sondern als besetzungs- und klangtechnische Maßnahme aufgefaßt wird.

I. Das Adjektiv isotonos, als mus. Terminus von Porphyrios (2. Hälfte 3. Jh. n. Chr.) schon für einige Vorgänger des Ptolemaios (2. Jh.), namentlich die (nur durch Zitate bei Porphyrios bekannte) Pythagoräerin Ptolemais von Kyrene (zw. 3. Jh. v. u. 1. Jh. n. Chr.), bezeugt (s. unten I. (2)), ist zuerst bei Ptolemaios belegt, der den Ausdruck sowohl wörtlich im Sinne von ‚gleichgespannt' (von Saiten) als auch in den übertragenen Bedeutungen „von gleicher" oder „von gleichbleibender Tonhöhe" gebraucht.

(1) Im wörtlichen Sinn von ‚gleichgespannt' (von Saiten) ist isotonos in Wendungen wie *ἰσοτόνων χορδῶν* (gleichgespannten Saiten) gebraucht (so z. B. Ptolemaios, *Harmonica* I, 16 u. II, 13, ed. Düring 38, 30 u. 69,6). Allerdings ist diese wörtliche Bedeutung nicht immer klar von der übertragenen Bedeutung „von gleicher Tonhöhe" (s. unten (2)) zu trennen, so in der Beschreibung des Helikon (eines mit vier Saiten gleicher Stimmung bezogenen Instruments, das wie das Monochord der Intervallbestimmung diente):

II, 2: *ὥστε διαταθεισῶν χορδῶν τεσσάρων ἰσοτόνων* (ibid. 47, 2; Düring 1934 übersetzt: „Spanne nun vier Saiten in derselben Tonhöhe..." [61]).

Mit dieser Beschreibung des Helikon berührt sich die bei Aristides Quintilianus, der wie Ptolemaios (46,6f.) sagt, das Helikon sei von den Mathematikern zur Aufweisung der symphonen Intervalle konstruiert worden:

De musica (3./4. Jh. n. Chr.) III, 3: *Εἰσὶ δὲ οἵ καὶ διὰ πλειόνων χορδῶν ἐπέδειξαν τὰς συμφωνίας. τέσσαρας γὰρ ἐκτιθέμενοι χορδὰς ἰσοτόνους ἐπί τινος ὀργάνου τετραγώνου, ὃ δὴ καλοῦσιν ἑλικῶνα* (ed. Winnington-Ingram 98,22-99,1).

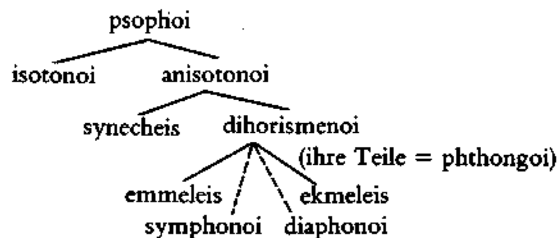
Diese Parallelüberlieferung (Aristides hängt wohl nicht von Ptolemaios ab, sondern beide Autoren scheinen hier auf eine gemeinsame, verlorene Quelle zurückzugehen) deutet darauf hin, daß der Terminus isotonos tatsächlich schon vor Ptolemaios gebräuchlich ist.

(2) ‚Tonos' in ‚isotonos' bezeichnet aber nicht nur die Spannung (der Saite), sondern auch ihr Resultat: die Tonhöhe, ist – wie Ptolemaios sagt – der „Oberbegriff für Höhe und Tiefe speziell hinsichtlich der Spannung (tasis), so wie Grenze der Oberbegriff für Anfang und Ende von etwas ist". Hiernach bedeutet

isotonos auch „von gleicher“ oder „von gleichbleibender Tonhöhe“. Die wichtigsten Belegstellen finden sich in den Ausführungen zur Einteilung der Schälle (psophoi). Ptolemaios unterteilt sie zunächst in solche von gleichbleibender und solche von nicht gleichbleibender Tonhöhe (isotonoi und anisotonoi). Die letzteren zerfallen weiter in „gleitende“ (synecheis), die in stufenlosem Übergang stetig sich verändern, und „abgegrenzte“ (dihorismenoi), sich in Stufen ändernde. Auch diese beiden Fälle werden mit Hilfe der Unterscheidung von isotonos und anisotonos bestimmt: bei den „gleitenden“ ist kein Teil von in sich gleichbleibender Tonhöhe, wohingegen die Teile der „abgegrenzten“ je für sich feste, aber voneinander verschiedene Tonhöhen haben. Nur diese letzteren sind Töne im musikalischen Sinn (phthongoi) und Gegenstand der Harmonik; die „gleitenden“ entziehen sich ihr ebenso wie der bloße Einzelton, der kein Verhältnis bildet. Die anisotonoi dihorismenoi werden weiter in emmeleis und ekmeleis oder in symphone und diaphone unterteilt – in I, 7 (wo es um die zahlentheoretische Erklärung der Konsonanzgrade geht) in homophone (Oktav und Doppeloktav), symphone (Quint und Quart und ihre Oktaverweiterungen) und emmelische (Ganzton und „andere derartige“):

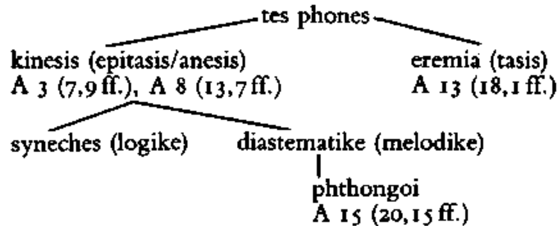
Harmonica (2. Jh. n. Chr.) I,4: *Τούτων τοίνυν οὕτως ἐχόντων διοριστέον ἐφεξῆς, ὅτι τῶν ψόφων οἱ μέν εἰσιν ἰσότονοι, οἱ δὲ ἀνισότονοι. ἰσότονοι μὲν οἱ ἀπαράλλακτοι κατὰ τὸν τόνον, ἀνισότονοι δὲ οἱ παραλλάσσοντες. ὁ γὰρ οὕτω λεγόμενος τόνος κοινὸν ἂν εἴη γένος τῆς ὀξύτητος καὶ τῆς βαρύτητος παρ' ἓν εἶδος τὸ τῆς τάσεως εἰλημμένος, ὡς τὸ πέρας τοῦ τέλους καὶ τῆς ἀρχῆς. τῶν δὲ ἀνισοτόνων οἱ μέν εἰσι συνεχεῖς, οἱ δὲ διωρισμένοι, συνεχεῖς μὲν οἱ τοὺς τόπους τῶν ἐφ' ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους ἔχοντες ἢ ὧν μηδ' ὁτιοῦν μέρος ἰσότονόν ἐστιν ἐπὶ διάστασιν αἰσθητήν*… – *διωρισμένοι δέ εἰσιν οἱ τοὺς τόπους τῶν μεταβάσεων ἐκδήλους ἔχοντες, ὅταν αὐτῶν ἰσότονα μένῃ τὰ μέρη ἐπὶ διάστασιν αἰσθητήν, ὡς ἐπὶ τῆς διαφόρου παραθέσεως τῶν ἀκράτων τε καὶ ἀσυγχύτων χρωμάτων. ἀλλ' ἐκεῖνοι μὲν ἁρμονικῆς ἀλλότριοι μηδαμῇ μηθὲν ὑποβάλλοντες ἓν καὶ ταὐτόν, ὥστε μήτε ὅρῳ μήτε λόγῳ περιληφθῆναι δύνασθαι παρὰ τὸ τῶν ἐπιστημῶν ἴδιον, οὗτοι δὲ οἰκεῖοι, τοῖς μὲν πέρασι τῶν ἰσοτονιῶν ὁριζόμενοι, παραμετρούμενοι δὲ ταῖς τάξεσι τῶν ὑπεροχῶν. καὶ δὴ φθόγγους ἤδη καλοῖμεν ἂν τοὺς τοιούτους, ὅτι φθόγγος ἐστὶ ψόφος ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν ἐπέχων τόνον. διὸ καὶ μόνος μὲν ἕκαστος ἄλογος, εἷς γὰρ καὶ πρὸς ἑαυτὸν ἀδιάφορος, ὁ δὲ λόγος τῶν πρός τι καὶ ἐν δυσὶ τοῖς πρώτοις. κατὰ δὲ τὴν πρὸς ἀλλήλους, ὅταν ὦσιν ἀνισότονοι, παραβολὴν ποιεῖ τινα λόγον ἐκ τοῦ ποσοῦ τῆς ὑπεροχῆς, ἐν οἷς δὴ τό τε ἐκμελὲς ἤδη καταφαίνεται καὶ τὸ ἐμμελές. εἰσὶ δὲ ἐμμελεῖς μὲν ὅσοι συναπτόμενοι πρὸς ἀλλήλους εὔφοροι τυγχάνουσι πρὸς ἀκοήν, ἐκμελεῖς δὲ ὅσοι μὴ οὕτως ἔχουσι. συμφώνους δὲ ἔτι φασὶν εἶναι παρὰ τὸν κάλλιστον ἤδη τῶν ψόφων, τὴν φωνήν, ὀνοματοποιοῦντες, ὅσοι τὴν ὁμοίαν ἀντίληψιν ἐμποιοῦσι ταῖς ἀκοαῖς, καὶ διαφώνους τοὺς μὴ οὕτως ἔχοντας* (ed. Düring 9,29–10,28);
I,7: *Δέον οὖν ἂν εἴη* … *πειρᾶσθαι δὲ τὸν ἀληθῆ καὶ φυσικώτερον ἐκλαμβάνειν διελομένους τὸ πρῶτον εἰς εἴδη τρία τοὺς ἀνισοτόνους καὶ διωρισμένους φθόγγους, προηγούμενον μὲν ἀρετῆς ἕνεκα τὸ τῶν ὁμοφώνων, δεύτερον δὲ τὸ τῶν συμφώνων, τρίτον δὲ τὸ τῶν ἐμμελῶν. σαφῶς γὰρ διαφέρουσιν ἥ τε διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διὰ πασῶν τῶν ἄλλων συμφωνιῶν καθάπερ ἐκεῖναι ἐμμελειῶν, ὡς οἰκειότερον ἂν ταύτας ὁμοφωνίας κληθῆναι. ὁριζέσθωσαν δὲ ἡμῖν ὁμόφωνοι μὲν οἱ κατὰ τὴν σύμψαυσιν ἑνὸς ἀντίληψιν ἐμποιοῦντες ταῖς ἀκοαῖς, ὡς οἱ διὰ πασῶν καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν συντιθέμενοι, σύμφωνοι δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν ὁμοφώνων, ὡς οἱ διὰ πέντε καὶ οἱ διὰ τεσσάρων καὶ οἱ ἐξ αὐτῶν καὶ τῶν ὁμοφώνων συντιθέμενοι, ἐμμελεῖς δὲ οἱ ἐγγυτάτω τῶν συμφώνων, ὡς οἱ τονιαῖοι καὶ τῶν τοιούτων οἱ λοιποί. διὸ καὶ συντίθενταί πως οἱ μὲν ὁμόφωνοι τοῖς συμφώνοις, οἱ δὲ σύμφωνοι τοῖς ἐμμελέσι* (15,3-17).

Schematisch stellt sich die Einteilung der Schälle bei Ptolemaios I,4 folgendermaßen dar:

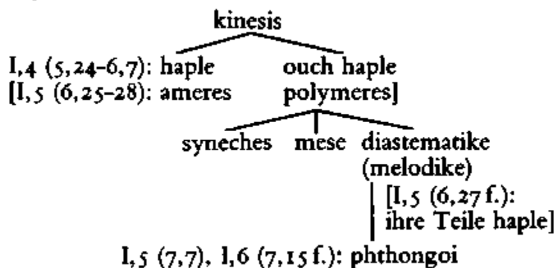


Diese Dihärese entspricht – trotz ihrer kaum mehr an der Stimmbewegung orientierten Terminologie – auffallend denen des Aristoxenos (2. Hälfte 4. Jh. v. Chr.) und des Aristides Quintilianus (3./4. Jh. n. Chr.), wie folgende beiden Schemata veranschaulichen mögen:

Aristoxenos, *Elementa harmonica* (ed. da Rios):



Aristides Quintilianus, *De musica* (ed. Winnington-Ingram):



Ptolemaios' Einteilung der Klänge steht somit in einer alten Tradition. Allerdings reformiert sie – wie Porphyrios hervorhebt – die einschlägige Terminologie. Hiermit ist nicht die schon erwähnte Preisgabe der an der Stimmbewegung orientierten Nomenklatur gemeint, sondern eine Differenzierung im Bereich der Konsonanzen mit ihren terminologischen Konsequenzen. Die älteren Autoren hätten – so Porphyrios – die isotonoi im Sinne des Ptolemaios unterschiedslos sowohl als isotonoi als auch als homophonoi bezeichnet und noch nicht zwischen symphonoi und homophonoi im Sinne des Ptolemaios unterschieden. (In der Tat teilt z. B. Sextus Empiricus, der

hierin zweifellos älteren Darstellungen folgt, die phthongoi ein in homophone, die nach Höhe und Tiefe unterschiedslos sind, und nicht homophone und letztere in symphone und diaphone [*Adversus musicos*, Ende 2. Jh. n. Chr., ed. Mutschmann u. Mau 172].) Als „Homophonie" hätten die Alten – so Porphyrios – die Gleichheit der Spannung bezeichnet, als „Isotonie" das Verhältnis von zwei Tönen gleicher Spannung, die – gleichzeitig angeschlagen – unveränderlich ihre Verschiedenheit behalten, wobei aber ihre Termini (*ὅροι*) gleiche Bedeutung haben:

Commentarius in Ptolemaei Harmonicam I,6: *οἱ γὰρ παλαιοὶ τοὺς ἰσοτόνους ἀδιαφόρως τ' ἰσοτόνους καὶ ὁμοφώνους ἐκάλουν·... ὁμοφωνία γάρ ἐστι κατ' αὐτοὺς ἰσοτονία φθόγγων, καὶ ὁμόφωνοι φθόγγοι, ὧν αἱ τάσεις θεωροῦνται ἐν ταυτότητι· ἰσοτονία δέ, ὅταν δύο φθόγγοι ὅμοιοι τῇ τάσει ἅμα κρουόμενοι ἀπαράλλακτον ἔχωσι τὴν διαφοράν, ἰσοδυναμῶσι δ' οἱ ὅροι· εἰσὶ γὰρ τοῦ αὐτοῦ καὶ ἑνός* (ed. Düring 113,29-114,12).

Letztere Bestimmung legt die Frage nahe, ob die „Alten" entgegen der einleitenden Feststellung des Porphyrios doch zwischen homophonos und isotonos unterscheiden, etwa in dem Sinne, daß homophonoi stärker verschmelzen und isotonoi ihre Selbständigkeit wahren.
Ptolemaios' Einteilung der Schälle wird von Porphyrios zwar breit kommentiert (*op. cit.* I,4, ed. Düring 78-90), doch in der für ihre weitere Rezeption grundlegenden Wiedergabe im Kommentar zu Ptolemaios I,7 in einigen Einzelheiten abgeändert und dadurch verunklart. Am Anfang der Einteilung spricht er statt von psophoi von phthongoi, weshalb er dort, wo Ptolemaios selbst die phthongoi einführt, von „phthongoi im eigentlichen Sinn" sprechen muß. Den Begriff tonos, mit dem Ptolemaios die Termini isotonos und anisotonos erläutert, läßt er weg und spricht nur von tasis. Auf eine Bestimmung von synecheis und dihorismenoi durch das Fehlen oder Vorhandensein in sich isotoner Teile verzichtet er. Statt die anisotonoi dihorismenoi, deren Teile ja für Ptolemaios die phthongoi sind, weiter zu unterteilen, fängt Porphyrios beim phthongos neu an: Dieser bleibt entweder für sich allein oder tritt zu einem anderen ins Verhältnis und ist mit letzterem entweder isoton oder anisoton. Sind sie anisotonoi, dann entweder ekmeleis oder emmeleis usw., wobei Porphyrios die Klassifikation von Ptolemaios I,7 miteinbezieht:

op. cit. I,6: *Τῶν φθόγγων ἐν τοῖς ἔμπροσθεν ἔθετο τοὺς μὲν εἶναι ἰσοτόνους, τοὺς δ' ἀνισοτόνους· ἰσοτόνους μὲν οἱ κατὰ τὴν τάσιν ἀπαραλλάκτους, ἀνισοτόνους δὲ τοὺς κατὰ τὴν τάσιν παραλλάσσοντας. οἱ μὲν οὖν ἰσότονοι τομὴν οὐκ ἐπιδέχονται, τῶν δ' ἀνισοτόνων οἱ μὲν ἦσαν συνεχεῖς, οἱ δὲ διωρισμένοι. τοὺς μὲν οὖν συνεχεῖς, ὡσὰν τοὺς τόπους τῶν ἐφ' ἑκάτερα μεταβάσεων ἀνεπιδήλους ἔχοντας, παρῃτήσατο ἀθέτους ὄντας εἰς τὴν τοῦ ἡρμοσμένου παράληψιν· τοὺς δὲ διωρισμένους παραδεξάμενος, φθόγγους τούτους προσηγόρευσεν. ἦν γὰρ ὁ φθόγγος ψόφος μίαν καὶ τὴν αὐτὴν ἐπέχων τάσιν. αὐτὸς μὲν οὖν καθ' ἑαυτὸν ὁ φθόγγος οὐδέπω ἐθεωρεῖτο ἐν λόγῳ· ἐν δυεῖν γὰρ ὁ λόγος πάντως, ἅτ' ὢν τῶν πρός τι, καὶ ἐν σχέσει τῇ πρὸς ἀλλήλους τινῶν θεωρούμενος, ἔχων δὲ πρὸς ἄλλον σχέσιν ἤτοι πρὸς ἰσότονον αὐτῷ ἢ πρὸς ἀνισότονον ἕξει. εἰ μὲν οὖν ἰσότονον εἴη, ἐν ταυτότητι θεωρηθήσεται, εἰ δ' ἀνισότονον, ἤτοι συνάπτονται ἀλλήλοις καὶ εὔφοροι γίνονται πρὸς αἴσθησιν ἢ οὐ συνάπτονται ἀλλήλοις. εἰ μὲν οὖν μὴ συνάπτονται πρὸς ἀλλήλους οἱ φθόγγοι, ἐκμελὴς γίνεται ἡ τοιαύτη σχέσις καὶ αὐτοὶ ἐκμελεῖς οἱ φθόγγοι, εἰ δὲ συνάπτοιντό πως, ἐμμελεῖς* (112,22-113,10).

Der Darstellung bei Porphyrios folgt weitgehend M. Bryennios in seiner *Harmonica* (um 1320, ed. Jonker, 94 ff.), auf der wiederum die in Fr. Gaforis *De Harmonia Mus. Instrumentorum Opus* (1500, Druck Mailand 1518) I,2 f., fußt. In letzterer ist die Dihärese schon dermaßen in den Hintergrund gerückt und auch durch Bezugnahmen auf andere Autoren (Aristides Quintilianus und Bacchaios) so verstellt, daß sie ihre Glieder vor Umdeutungen nicht mehr bewahren kann. So setzt J. Nucius continuus (= syneches) mit isotonos und discretus (= dihorismenos) mit anisotonos gleich, was durch eine so deutbare Wiedergabe von Aristides Quintilianus' Bestimmung von syneches und diastematike phone bei Gafori begünstigt worden ist; denn während Aristides denjenigen Klang als syneches bestimmt, der das Abwärts- und Aufwärtsgehen infolge eines bestimmten Geschwindigkeitsgrades unmerklich ausführt, und als diastematike den, der deutliche Tonhöhen enthält, ohne deren dazwischenliegende Verbindungen bewußt zu machen (Schäfke, 169), sprechen Gafori und Nucius von verborgenem Auf- und Abwärtsgehen bzw. von manifestem Aufwärtsgehen, dessen Maß aber verborgen bleibt:

J. Nucius, *Musices Poeticae siue de Compositione Cantûs. Praeceptiones absolutissimae* (Neiße 1613) V: Extensionum alia continua dicitur, quae latentes intensiones non dubia celeritate habet [A.Q.: *συνεχὴς μὲν οὖν ἐστι φωνὴ ἡ τάς τε ἀνέσεις καὶ τὰς ἐπιτάσεις λεληθότως διά τι τάχος ποιουμένη*, ed. Winnington-Ingram 5,26-6,2]. Hanc Bacchaeus pedestrem vocavit, pertinetque propriè continuus sonus ad legentes colloquentes que, vt Aristoxenus quoque inquit. Alia discreta appellatur, quae intensiones manifestas, sed intensionum latentes habet dimensiones [A.Q.: *διαστηματικὴ δὲ ἡ τὰς μὲν τάσεις φανερὰς ἔχουσα, τὰ δὲ τούτων μεταξὺ* (Hss.: *μέτρα*) *λεληθότα*, ibid. 6,2 f.]. Hanc Aristoxenes intervallatam dixit, Franchinus Anisotonum, estque Musicae propriùs... – Sonorum alij Isotoni sunt: Alij Anisotoni. – Isotoni dicuntur, qui incommutabilem habent extensionem, quos modo continuos diximus. Isotoni, quoniam per omnia sunt indifferentes, hoc est, non enormes habeant intensionum dimensiones, honorem nullibi sunt sortiti, vt Franchinus inquit. – Anisotoni vero sunt, qui commutabilem habent extensionem, quales paulò antè discretae Extensionis appellatione comprehendimus. Porro hi soni Musico negocio idonei sunt (E'f.).

Freilich handelt es sich bei der Gleichsetzung von isotonos und sonus continuus wohl nicht nur um ein Mißverständnis: auch in einer über Martianus Capella (um 400 n. Chr.) führenden Tradition läßt sich eine Entsprechung nachweisen; denn wenn Hucbald (um 900) die aequales voces mit der soluta oratio vergleicht (continuo vocis impetu proferuntur in modum soluta oratione legentis, GS I, 104a/b, vollständig zit. unten III.), so ist dies wohl mit dem Martianuskommentar des Remigius Altisiod. (2. Hälfte 9. Jh.) in Zusammenhang zu bringen, wo das genus continuum mit dem Reden „ohne Punkt und Komma" verglichen und das genus divisum als in cola, commata und Füße gegliedertes Singen bestimmt wird:

Omnis vox in duo genera dividitur, continuum atque divisum. Continuum est velut iuge colloquium, id est frequens narratio, sicut inter duos fit, quae non fit per cola et commata. Divisum genus est, quod dividitur per cola et commata, certosque pedes in modulatione, id est cantu (ed. C. E. Lutz, Bd. II, 336, 16–19).

Hier wie bei Hucbald und wohl auch bei Nucius ist also continuus vom Tonräumlichen ins Zeitliche umgedeutet, wodurch die Gleichsetzung von sonus continuus und isotonos möglich wird; isotonos wird dabei im Sinne von Tonrepetition verstanden. – Nucius aktualisiert auch die Einteilung der Klänge (anisotonoi soni [E2']) in aequisonae (= homophone), consonae (= symphone) und emmeles, indem die aequisonae auch den unisonus einschließen, bei den consonae Quart und Undezime wegfallen und die emmeles mit den imperfekten Konsonanzen des Contrapunctus (Terzen und Sexten sowie ihre Oktaverweiterungen) gleichgesetzt werden (E3).

II. Das ADJEKTIV UNISONUS wird von Boethius (um 500) in seinem Referat von Ptolemaios I,4 u. 7, als lat. Übersetzungswort für griech. isotonos eingeführt.

(1) Hierbei ist -tonos mit -sonus wiedergegeben. Nimmt Porphyrios, der den Begriff tonos bei Ptolemaios durch tasis ersetzt, den Bezug von isotonos auf den klanglichen Effekt der Spannung (tonos) zurück (s. oben I. (2)), so Boethius den Bezug auf die Ursache (tonus = tasis) und auf das Saiteninstrument. Dementsprechend kann statt ‚unisonus' gelegentlich auch ‚univocus' stehen (so in *De institutione mus.* V, 11, ed. Friedlein 361,19). Das Präfix iso- ist mit uni- wiedergegeben. Zwar steigert dies die durch iso- bezeichnete „Gleichheit" zur „Identität" und wäre eine Übersetzung mit aequi- wörtlicher gewesen; doch wird ‚aequisonus' als Übersetzungswort für homophonos gebraucht und ist das von Ptolemaios gemeinte Gefälle zwischen isotonos und homophonos mit unisonus und aequisonus adäquat ausgedrückt. Übrigens ist isotonos einmal auch mit aequisonus wiedergegeben, worin sich eine Bedeutungsdifferenz von isotonos bei Ptolemaios und unisonus bei Boethius andeutet. Diese zeigt sich zunächst darin, daß Boethius – ähnlich wie Porphyrios – bei der Einteilung der Klänge nicht von psophoi, sondern von voces ausgeht. Während Ptolemaios e i n e n psophos entweder in sich isoton oder anisoton sein läßt, vergleicht Boethius z w e i (oder mehr) voces miteinander und spricht ihnen eine oder verschiedene Tonhöhen (sonus) zu (q u a r u m sonus unus; a l i a gravior, a l i a acutior; allerdings scheint diese Stelle gelegentlich auch im Sinne des Ptolemaios aufgefaßt worden zu sein [s. unten III. (3)]). D. h. während isotonos bei Ptolemaios auch oder in erster Linie „von in sich gleichbleibender Tonhöhe" heißt, meint unisonus bei Boethius nur „VON GLEICHER TONHÖHE". Dementsprechend drückt Boethius die Bedeutung „von gleichbleibender Tonhöhe", die er zur Beschreibung der synecheis (continuae) braucht, lieber mit ‚aequisonus' als mit ‚unisonus' aus:

op. cit. V, 5-7: Vocum aliae sunt unisonae, aliae minime. Unisonae sunt, quarum sonus unus est vel in gravi vel in acuto; non unisonae vero, quando est alia gravior, alia acutior. Harum partim ita sunt, ut earum inter se differentia communi fine iungatur. Non enim discreta est, sed a gravi in acutum ita deducitur, ut continua videatur. Aliae vero sunt non unisonae, quarum differentia silentio interveniente distinguitur ... Continuae quidem non aequisonae voces ab armonica facultate separantur. Sunt enim sibi ipsis dissimiles nec unum aliquid personantes. Discretae vero voces armonicae subiciuntur arti. Potest enim distantium sibique dissimilium vocum differentia deprehendi, in quibus, qui iuncti efficere melos possunt, εμμελεις dicuntur, εκμελεις autem, quibus iunctis melos effici non potest... Consonae autem vocantur, quae copulatae mixtos suavesque efficiunt sonos, dissonae vero, quae minime (ed. Friedlein 356,6–357,16).

Wie bei Ptolemaios und anders als bei Porphyrios und den von ihm abhängigen Autoren (s. oben I. (2)) bleibt bei Boethius die Klassifikation der Klänge auf getrennte Kapitel verteilt; doch werden anders als bei Ptolemaios die unisonae voces im 2. Teil der Darstellung nochmals eingeführt (wie auch die dissonae und ekmeles) und sogar den aequisonae zwecks Gegenüberstellung gleichgeordnet. Bei dieser Gegenüberstellung wird eine zeitliche Bedingung eingeführt: die unisonae voces müssen (um unterscheidbar zu bleiben) einzeln (singillatim) erklingen, die aequisonae (um verschmelzen zu können) simultan (simul):

V,11: Voces... inter se vel unisonae sunt vel non unisonae. Non unisonarum autem vocum aliae quidem sunt aequisonae, aliae consonae, aliae emmelis, aliae dissonae, aliae ekmelis. Et unisonae quidem sunt, quae unum atque eundem singillatim pulsae reddunt sonum, aequisonae vero, quae simul pulsae unum ex duobus atque simplicem quodammodo efficiunt sonum, ut est diapason eaque duplicata, quae est bis diapason (ed. Friedlein 361, 3–10).

Aus der Gegenüberstellung mit den aequisonae erklärt sich wohl der Unterschied der zweiten von der ersten Bestimmung der unisonae voces bei Boethius, den Jacobus Leod. nicht ganz treffend darin erblickte, daß die erste die unisonae voces unmittelbar, die zweite aber nur mittelbar definiere, nämlich als Produkt von Klangkörpern, die gleich klingen, wenn sie angeschlagen werden:

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) II,11: Hae descriptiones quamvis ad idem tendant, prima tamen immediate respicere videtur voces unisonas, et secunda mediate, quia mediantibus rebus sonoris unisonantibus cum tanguntur (CSM 3 VII, 34: Satz 2).

In der Bedeutung „von gleicher Tonhöhe" wird das Adjektiv unisonus anscheinend seit Hermannus Contractus (1. Hälfte 11. Jh.) auch in der nachantiken Musiklehre gebraucht (Belege s. unten III.).

(2) Doch ist unisonus schon seit dem 9. Jh. auch mit Bezug auf den GLEICHKLANG VON TÖNEN IN DER OKTAV belegt. Es handelt sich hierbei um einen pragmatischen Wortgebrauch ohne terminologische Verbindlichkeit, den schon Guido bei der Beschreibung desselben Sachverhalts nicht beibehält:

Musica Enchiriadis (vor 859/60) XI: Porro maxima simphonia diapason dicitur, quod in ea perfectior ceteris consonantia fiat, ut sive ab acutiore sive a graviore incipias, vox, quam octavo ordine in celsiorem vel humiliorem mutaveris, ad primam vocem unisona habeatur (ed. Schmid 31, 19–23);

Guido Aret., *Micrologus* (1025/26) V: Unde et in canendo duo aut tres aut plures cantores, prout possibile fuerit, si per hanc speciem differentibus vocibus eandem quamlibet antiphonam incipiant et decantent, miraberis te easdem voces diversis locis, sed minime diversas habere, eundemque cantum gravem et acutum et superacutum tamen unice [8 Hss. univoce] resonare... Item si eandem antiphonam partim gravibus partim acutis sonis mutaveris aut quantumlibet per hanc speciem variaveris, eadem vocum unitas apparebit (CSM 4, 109-112: Satz 11-16);
VI: in diapason diversae voces unum sonant (116: Satz 13).

In ähnlicher Weise gebraucht Garlandia auch die Substantive unisonantia und unisonus mit Bezug auf den Gleichklang von Tönen in der Oktav, worin ihm Anon. St. Emmeram und Franco ebenfalls jeweils nicht folgen:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Perfecta [concordantia] dicitur esse illa, quando duae voces iunguntur in eodem tempore, ita quod secundum auditum una vox non percipitur ab alia propter concordantiam, et unisonantia dicitur aut aequisonantia, ut in unisono et diapason (BzAfMw X, 68: IX,6);
vgl. Anon. St. Emmeram (1279): concordantiarum quedam dicuntur perfecte scilicet unisonus et dyapason (ed. Sowa 119, 8 f.);
Franco, *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): perfectae concordantiae dicuntur, quando plures voces conjunguntur ita, quod una ab alia vix percipitur differre propter concordantiam. Et tales sunt duae, scilicet unisonus et dyapason (CSM 18, 65: XI,6);
Johannes de Garlandia, *op. cit.*: supradictae concordantiae possunt sumi in infinitum. Probatio: sit primus sonus datus supra primum G, secundus sonus supra secundum g, quod dicitur unisonus vel aequisonantia, quod idem est. Dico, quod quidquid concordat secundo g, et primo (a. a. O. 70: IX, 14-16);
vgl. den im Sinn gänzlich abweichenden Text bei Anon. St. Emmeram (a. a. O. 119,35-120,6).

III. Seitdem der Einklang in der (durchaus auch auf die Praxis gerichteten) Musiklehre des Mittelalters unter die Intervalle eingereiht ist, wird das Wort UNISONUS AUCH ALS SUBSTANTIV GEBRAUCHT (DTSCH. LEHNÜBERS.: EINKLANG). Erstmals unter die Intervalle eingereiht wird der Einklang anscheinend von Hermannus Contractus, der seine Aufzählung der neun intervalla mit den phthongi unisonas [Adv.] aequati beginnt:

Versus ad discernendum cantum (1. Hälfte 11. Jh.): Ter tria iunctorum sunt intervalla sonorum, / Nam nunc unisonas exaequat vocula phthongos (CS II, 149);
vgl. *Explicatio litterarum et signorum*...: E voces unisonas aequat (GS II, 149 a);
Aribo, *Musica* (um 1070): computaverunt... novem... consonantias: voces unisonas, semitonium, tonum, semiditonum, ditonum, diatessaron, diapente, diapente cum semitonio, diapente cum tono (CSM 1, 38: Satz 15);
zu den intervalla vocum rechnet offenbar auch Wilhelmus den Einklang, wenn er hervorhebt, daß Guido die unisonantia ebensowenig zu den intervalla vocum zähle wie die kleine und die große Sext, die im regelmäßigen cantus nicht gebilligt werden können: *Musica* (1069): Intervalla vocum, quibus omnis cantus digeritur, dominus Guido sex tantum esse testatur, id est semitonium, tonum, semiditonum, ditonum, diatessaron, diapente, a principio quidem unisonantiam, a fine autem diapente cum semitonio et diapente cum tono abscidens, dicensque, non debere eas cum caeteris annotari, quasi quae nusquam in regulari cantu valeant approbari (CSM 23, 54: XXI, 1).

Eine historische Vorstufe zu dieser Behandlung des Einklangs stellt die durch Hucbald dar, der einerseits ausführlich auf den Fall der aequales voces eingeht, andererseits aber nur die Verbindungen von inaequales voces (deren er neun aufzählt) als modi bezeichnet. Diese neun modi werden von Berno übernommen (und Hermannus kann dann die Neunzahl beibehalten, indem er den Tritonus wegläßt):

Hucbald, *De harmonica institutione* (um 900): Et de aequalibus quidem vocibus, quoniam ipsae per se patent, nihil aliud dicendum, nisi quod (continuo) vocis impetu proferuntur in modum soluta oratione legentis et quod una tantum vox est, quotienscumque repetantur, veluti si unicam quamlibet litteram sepius scribas aut proferas: ut a. a. a. et quod nulla inter eas est consonantia: sunt enim aequisonae, non consonae... Inaequalium vero sonorum, qui disiuncti dicuntur, diversae species offeruntur. Inaequales hae appellantur voces, quae binae sibi coniunctae, una acutiori, altera pressiori sono cum quolibet intervallo proferuntur: sed ipsa intervalla in quibusdam minora, in quibusdam maiora existunt. Quae tamen a parvissimo quodam exorsa, gradatimque per singulos ampliatione adiecta, usque ad novem modorum crementa consurgunt (GS I, 104 a-105 a);
Berno Aug., *Prologus in Tonarium* (Anfang 11. Jh.), GS II, 64 a/b.

Als Substantiv mit der Bedeutung Einklang ist unisonus seit dem 11. Jh. belegt, zuerst wohl in einer nachguidonischen Bearbeitung der oben zit. Verse des Hermannus:

Ter terni sunt modi, quibus omnis cantilena contexitur: scilicet unisonus, semitonium... (GS I, 150 u. 152 f.);
vgl. Johannes Affl., *Musica* (um 1100) VIII: novem omnino sunt modi, quibus melodia contexitur: unisonus, semitonium... (CSM 1, 67: Satz 1).

(1) Entsprechend dem jeweiligen Traktatgegenstand – plana musica oder Satzlehre – wird der unisonus oder EINKLANG (im heutigen Sinne) ALS MELODIESCHRITT (modus, species o. ä.) ODER ALS ZUSAMMENKLANG (concordantia o. ä.) bestimmt; relativ wenige Traktate stellen ihn in beiden Formen vor (so vor allem Satzlehren, die von den species der plana musica ausgehen); Johannes Tinctoris stellt ihn auffälligerweise nur als Zusammenklang dar, ohne daß diese Beschränkung vom Traktatgegenstand her begründet wäre. Gemäß ihrer Funktion als „Expositio-Etymologie" (→ *Diapason, diocto, octava* II. (2) (b) *Exkurs*, S. 9 a) unterstreichen die meistens beigefügten Worterklärungen den jeweils gewählten Sachaspekt. An Belegen seien zitiert je eine Definition aus einer plana musica und aus einer Satzlehre, eine beide Aspekte berücksichtigende (aus der plana musica in die Satzlehre übernommene und adaptierte) Definition und die durch ihre Wortauslegung besonders bemerkenswerte Definition bei Tinctoris:

Tract. de musica plana et organica („Löwener Trakt.", 13. Jh.): unisonus est una vox repetita pluries, ut cum dicitur bis vel ter ut et re similiter, et sic de aliis; et dicitur unisonus quasi unus sonus voce repetita (CS II, 496);
Pseudo-Vitry, *Liber musicalium* (Hs. 15. Jh.), Abschnitt *Regulae discantus*: Nota unisonus est, quando cantus et discantus in eadem voce manifestantur, et dicitur quasi unius soni (CS III, 36 b);
Ars contrapunctus secundum Philippum de Vitriaco (1. Hälfte 14. Jh.): Prima species, videlicet unisonus, est quandocumque plures note vel voces invicem collocantur in eadem linea vel

spatio. Secundum discantum unisonus habet fieri, quando discantus et cantus in eadem linea vel spatio conveniunt; et dicitur unisonus ab unus, una, unum, et sonus, quasi unus et equalis sonus sine ulla variatione, ut hic patet exemplum  (CS III, 24a; der Grundtext stammt aus der *Introductio musice secundum Magistrum de Garlandia*, CS I, 163a; vgl. Sachs 170-179);

Johannes Tinctoris, *Diffinitorium musicae* (1473/74): Unisonus duo significat, scilicet solum tonum [s. unten (3)] et concordantiam... Unisonus est concordantia ex mixtura duarum vocum in uno et eodem loco positarum effecta, quam dicunt fontem et originem omnium concordantiarum [hierzu anschließend]. Et tunc dicitur unisonus quasi una id est simul sonans (ed. Machabey 63; im *Liber de arte contrapuncti* [1477] heißt es dagegen: Dicitur que unisonus quasi unus sonus, eo quod duae voces diversae in eodem loco positae unum atque eundem sonum emittunt [CSM 22, II, 19: III, 5]).

Beim Einklang als Melodieschritt unterscheidet wohl nur M. Mersenne die Verwendung im Gesang auf einer einzigen Tonstufe, wie er in gewissen Klöstern gepflegt werde, von der im Choral, wo er auf allen Tonstufen statthaben könne:

Harmonie Vniuerselle (Paris 1636) II/1: *Traité des Consonances et des Dissonances*: l'vnisson est consideré en deux manieres, car il se peut continuër dans vn mesme ton, c'est à dire sur une mesme chorde, comme il arriue lors qu'on chante sans hausser ou baisser la voix dans le choer des Religieux qui n'vsent point de Plainchant; ce que l'on peut nommer chant en *Isson*, c'est à dire égal, & dont la suite est semblable au commencement, & toutes les parties sont vnissones. – L'autre espece d'vnisson est celuy du plainchant, qui se sert de toutes sortes de degrez pour monter ou descendre & qui a plus de varieté que l'autre, lequel est semblable à une voix qui se tient ferme sur vne mesme note, & qui n'a point d'autre distinction que celle qui vient des differentes syllabes, ou de quelques interruptions, pauses, & repos pour reprendre haleine, & pour respirer, & soulager la voix & l'estomac. – Ces deux manieres d'vnisson sont differentes, en ce que la premiere n'a qu'vne seule espece de voix, ou de sons, & que l'autre a vn nombre d'especes aussi grand comme est la difference de l'aigu, ou du graue; c'est pourquoy le premier vnisson est plus simple que le second (10).

(a) Wegen der Tongleichheit gilt der unisonus aber den meisten Autoren als KEIN WIRKLICHES INTERVALL UND KEINE KONSONANZ. Manche Autoren bringen dies implizit zum Ausdruck, so der anon. Verfasser des A. de la Fage-Traktates (12./13. Jh.), der bei den Discantuszusammenklängen konsequent consonantiae und unisonus auseinanderhält –

vgl. z. B.: Discantus igitur suo cantui appropinquare nullomodo debet nisi per unam harum consonantiarum et quando cum cantu facit unisonum (ed. Seay, Ann. mus. V, 1957, 33: XIV,5) –,

und eine Gruppe von Contrapunctus-Traktaten, die den unisonus bei der Konsonanzenaufzählung wegläßt (Sachs 87 u. 98). Auch die oben angeführten Stellen bei Hucbald und Berno implizieren, daß der Einklang nicht zu den modi zählt. Die meisten Autoren jedoch sagen dies ausdrücklich. Die Aussagen lassen sich wie folgt gruppieren:

1. a) Der unisonus wird ebenso zu Unrecht als modus bezeichnet wie der Nominativ als casus:

Theogerus Met., *Musica* (um 1090): Addunt quoque moderni his modis unisonum... eum vocantes abusive modum, sicut grammatici nominativum casum (GS II, 185a);
vgl. N. Wollick, *Opus aureum* (Köln 1501) II (ed. Niemöller 46, 50-61).

b) Der unisonus ist keine coniunctio vocum, consonantia, kein modus, kein intervallum usw., da seine Töne gleich hoch sind:

Engelbertus Admont., *De musica* (um 1300): Unisonus non est aliqua coniunctio vocum, quia non habet arsim et thesim, nec per consequens intervallum vel distantiam (GS II, 319b);
Johannes Boen, *Musica* (1357): elicitur unisonum, in quo nulla vocum dissimilitudo aut gravitas vel acumen existit, non consonantiam posse dici (ed. Frobenius 64f.: IV,4).

c) Er ist so wenig ein modus wie die unitas eine Zahl:

Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (gegen 1300): unisonus non dicitur esse modus sicut et unitas numerus non censetur (ed. Cserba 59, 6f.).

d) Er zählt nicht zu den consonantiae, da er ohne imperfekte Variante ist („Diesem Argument liegt die Vorstellung einer paarweisen Zuordnung von je einer perfekten und imperfekten Konsonanz zugrunde" [Sachs 98]):

Contrapunctustraktat mit dem Incipit *Et primo quid sit* (15. Jh., Hothby-Umkreis): Invenitur quedam alia [sc. consonantia] que vocatur unisonus, sed non est de numero [der Konsonanzen in der Aufzählung], quia non habet dissonantiam suam (zit. nach Sachs 98).

2. a) Der unisonus ist das principium consonantiarum wie die 1 (Rousseau: 0) der Anfang der Zahlen:

Musica-plana-Teil der vat. Fassung von Philippe de Vitrys *Ars nova* (Hs. 15. Jh.): unisonus non est consonantia per se ipsum, sed est principium aliarum consonantiarum, et sine ipso unisono nulla consonantia esse potest (CSM 8, 21: XII, 6);
Quatuor principalia (1. Fassung lt. Explicit 1351, vorl. Fassung nicht vor 1370) IV: quarum [sc. consonantiarum] principium est unisonus, qui semper proportionem tenet aequalitatis; nam... sicut unitas pluralitatis numeri est principium, ita aequalitas proportionum (CS IV, 278b [korr.]);
G. Zarlino, *Istituzioni harmoniche* (Venedig [1558] 1573), Register: Vnisono Considerato da l Musico come principio della Consonanza; e non come Consonanza;
RousseauD (1768), *Art. Unisson*: Le Zéro n'est pas un nombre ni l'Unisson un Intervalle; mais l'Unisson est à la série des Intervalles, ce qu'est le zéro à la série des Nombres: ... c'est le point de leur commencement.

Demgegenüber meint W. C. Printz, *Exercitationum mus. theor.-pract. Curiosarum Prima de Unisono* (Ffm. u. Lpz. 1687), wie L. Mizler, *Mus. Bibl.* II (Lpz. 1737), referiert, „daß nicht der einstimmige Klang [= unisonus], sondern nur ein einfacher Ton der Grund und Anfang aller Übereinstimmungen sey" (39). In diesem Sinne bestimmt schon S. Calvisius den als principium consonantiarum et intervallorum omnium betrachteten unisonus näher als „quasi tantum sonus..., qui ad unam extensionem producatur, et hoc modo habet se ad intervalla, ut punctus in Geometria ad magnitudinem" (*Exercitatio mus. tertia*, Lpz. 1611, 39).

b) Der unisonus ist „fons et origo omnium consonantiarum". Die Formulierung geht nach Sachs 99 zurück auf den pseudoboethianischen Satz: „uni-

tas... numerus non est, sed fons et origo numerorum" (M. Folkerts, „*Boethius" Geometrie II. Ein mathematisches Lehrbuch d. Mittelalters*, =Boethius. Texte u. Abh. z. Gesch. d. exakten Wiss., Bd. IX, Wiesbaden 1970, 140):

Ars contrapunctus sec. Johannem de Muris (ältester Teil, 1. Hälfte 14. Jh.): unisonus, quamvis secundum quosdam non sit consonantia, est tamen secundum Boetium fons et origo omnium aliarum consonantiarum (CS III, 59a);
vgl. Guilielmus monachus (um 1470), CSM 11, 33.

Die Formulierungen a) und b) sind bei Anon. XI CS III (15. Jh.) verbunden:

[unisonus] quasi causa est omnium maiorum modorum, quia habet se sicut principium inter alios modos, cum omnes alii modi ab eo trahunt originem (422b).

c) Der unisonus ist das „fundamentum aliorum modorum". Diese schon in der *Summa musicae* (um 1300) und ebenfalls von Anon. XI CS III gebrauchte Formulierung (s. unten 3.) wird auch noch im 16. Jh. verwendet:

G. Rhau, *Enchiridion utriusque musicae practicae* (Wittenberg 1538): Unisonus. Est fundamentum aliorum modorum (Dv).

d) Platon wird – aufgrund der Wiedergabe von *Timaios* 80 A bei Boethius, *Inst. Mus.* I, 30f. – die Theorie zugeschrieben, daß der unisonus die causa consonantiae sei:

Boen, *op. cit.*: Plato per Nychomacum reprehensus opinabatur... unisonum fore causam consonantie, dum dicebat acutum sonum ab hoc cum gravi consonantiam facere, quia non tam celeri impetu in fine sicut in principio brevior corda aerem percutit, sed iam segnior reversa graviori sono similem emittit (a. a. O. 64f.: IV, 5).

3. Der unisonus ist „quasi primum intervallum", wird „recte improprie modus" genannt, da er das fundamentum der anderen modi ist, und wird „unitatis loco" den concordantiae zugeordnet:

Johannes, *Summa musicae* (um 1300): Unisonus... est quasi primum et fundamentum intervallorum, nec est unum novem intervallorum, quia non constat ex ascensu vel descensu notarum (GS III, 210a);
Anon. XI CS III (15. Jh.): Et iste modus [sc. unisonus] improprie dicitur modus, eo quod nec intenditur neque remittitur, id est nec elevatur neque deprimitur; recte enim sic positus gradus improprie dicitur gradus, quod ponitur fundamento aliorum graduum. Et ultimus dicitur eo quod alii toni cadunt ab eo; sic unisonus dicitur modus, quia est omnium aliorum modorum fundamentum (423a);
Fr. Gafori, *Practica Musice* (1481-84, Mailand 1496): Species seu elementa contrapuncti in instrumentorum fidibus atque vocali concentu grauium acutorumque sonorum commixtionem qua harmonica consurgit melodia proportionabiliter consequenter necesse est. Quod etsi vnisono qui simplex et solius existit naturae minime contingat: tamen quod caeteris concordantiis (namque deriuantur ab ipso) plurimum conferat augmenti: velut et numeris vnitas; ac lineae punctus; musici ipsum vnitatis loco obseruantes concordantijs concorditer ascripserunt (CCvij).

4. Die meisten Autoren des 14. und 15. Jh. betrachten – da der unisonus keine consonantia im Sinne der boethianischen Definition ist – die Oktav noch als Grundkonsonanz und erst die mehr als eine Oktav umfassenden Intervalle als bloße Oktaverweiterungen (vgl. Sachs 99). Demgegenüber zählen manche Autoren seit dem 15. Jh. den unisonus zu den Grundkonsonanzen und werten die Oktav als Ableitung:

Prosdocimus de Beldemandis, *Tract. de contrapuncto* (1412) II,1: octava... tantum valet quantum unisonus, quoniam omnis cantus inceptus in uno sono inchoari potest in octava et e contrario (CS III, 194b);
perfecte sunt scilicet unisonus, quinta et istis equivalentes, ut sunt octava, duodecima et huiusmodi (195a/b);
Johannes Keck, *Introductorium musicae* (1442) II: Omnes autem illae sonorum proportiones diapason priores ipsi scilicet diapason sicut [volueris] addere poteris; et erit quasi earum replicatio, cum diapason quasi unisonum alterum esse constet (GS III, 323b).

Ugolinus Urb. räumt dabei ein, daß der unisonus keine consonantia sei:

Declaratio musicae disciplinae (um 1430) II: Qualis vel quanta est vox prima, talis vel tanta est vox octava a prima originali derivata et talis vel tanta est quintadecima ab octava derivata. Sed vox prima – unisonus nuncupata – licet non sit consonantia (quia soni gravis et acuti mixturam non habet), ratione tamen originis consonantiae locum tenet; et sic octava et quintadecima consonantiae dicuntur esse et ab eis derivatae (CSM 7 II, 6: 24f.);
ähnlich H. Faber, *Musica practica* (1550) (s. Stroux 113).

Im 17. und 18. Jh. wird die Oktav als „l'Vnisson composé" (A. du Cousu, *La Musique uniuerselle*, Paris 1658, 28), „unisonus compositus" (J. G. Walther, *Praecepta d. mus. Compos.*, 1708, ed. Benary 94) oder „transponirter Unisonus" (J. D. Heinichen, *Der Generalbaß in d. Kompos.*, Dresden 1726, 101) bezeichnet; und in KochL (1802) heißt es:

Art. *Einklang*: Die Oktave, als die Grenze aller Intervallen ist überhaupt weiter nichts, als eine verkleinerte Gestalt eines Tones des Einklanges (Sp. 520).

(b) Nach anderen Autoren ist der unisonus eine KONSONANZ; die Töne einer Konsonanz müssen nicht verschieden hoch sein, sondern nur nicht identisch. Diese Auffassung wird ausführlich von Jacobus Leod. vertreten, der auch dem von Hieronymus de Mor. (a.a.O. 60, 30ff.) vorgebrachten Argument widerspricht, der unisonus sei keine inflexio vocis, also auch kein cantus:

Speculum musicae (zw. 1321 u. 1324/25) II,10: Quod autem soni ipsius unisoni sint aequales, non tollit ab unisono consonantiae nomen. In nullo enim importat consonantiae, quod soni sui sint inaequales. Non facto sed absolute et simpliciter quandam sonorum simultatem et mixtionem dicit, cui accidit ut sic, ut illi sint aequales vel inaequales, sicut inferius dicitur accidere suo superiori... Item unisonare est aliqualiter cantare; cantus autem omnis ex consonantia vel consonantiis conficitur. Vox enim una indistincta cantum non facit; ratione accentus est quidam cantus, et tamen in moderato accentu locum habet solus unisonus, non sic in gravi et acuto, in quibus proceditur secundum arsim vel thesim, id est secundum elevationem vel depositionem (CSM 2 II, 30f.: Satz 15-19).

Doch scheint schon Johannes de Garlandia dieser Meinung zu sein, der den unisonus ohne jede Einschränkung zu den Konsonanzen zählt und ihn wie Jacobus an deren Spitze stellt:

De mensurabili musica (um 1240): Concordantiarum prima dicitur unisonus, quia procedit ab aequalitate, et ideo meliorem modum habet concordantiae (BzAfMw X, 72f.: X, 2);

Jacobus Leod., *op. cit.*: Nec solum videtur unisonus consonantia, sed prima omnium simpliciter et summa, ut sicut aequalitas omnem inaequalitatem antecedit, sic consonantia super aequalitatem fundata – cuiusmodi est solus unisonus – praecedit omnem consonantiam super inaequalitatem fundatam (a. a. O. 31: Satz 20).

Ja nicht Garlandia, sondern Jacobus räumt ein, daß der unisonus vielleicht nicht so eigentlich als „consonantia" bezeichnet werde wie die andern Konsonanzen:

Advertendum tamen quod, licet unisonus sit vera et prima omnium et summa consonantia, non est tamen forsitan ipsa proprie dicta consonantia sicut aliqua vocum inaequalium, quia licet aequalitas sit vera proportio omnem proportionem terminorum inaequalium praecedens, nomen tamen proportionis forte non ita proprie dicitur de aequalitate sicut de inaequalitate (32: Satz 22).

Mit der Einordnung des unisonus unter die Konsonanzen weiß sich Jacobus freilich innerhalb einer historischen Entwicklung von einem engeren Konsonanzbegriff der Antiqui, dem nur von verschieden hohen Tönen gebildete und „süße" Tonverbindungen entsprechen, zu einem weiteren Konsonanzbegriff der Moderni, dem auch der unisonus und die „härter" klingenden imperfekten Konsonanzen genügen – wie überhaupt viele Begriffe dem geschichtlichen Wandel unterworfen seien:

restrinxerunt Antiqui consonantiae nomen quoad illa duo: quoad primum, quia sonos quos requirit consonantia posuerunt esse inaequales vel dissimiles...; quoad sonorum mixtionem, quia posuerunt illam respectu auditus esse dulcem et suavem, cum sonorum mixtio communiter se habeat... ad suavem vel duram. Propter primum non videntur expresse posuisse unisonum esse consonantiam; propter secundum quinque vel sex... tantum posuerunt consonantias [nämlich Quart, Quint, Oktav, Duodezime, Doppeloktav; Ptolemaios auch Undezime]. – Moderni autem cantores nomen consonantiae non sic arctant, non sic restringunt. De pluribus sonis tam aequalibus quam inaequalibus, de ipsorum mixtionibus tam suavibus auditui quam non, ipsum verificant, et non omnino sine ratione, si vera sunt quae diximus. Cum enim musica paulative sit augmentata, quid mirum si consonantiae nomen sit dilatatum?... Solent enim nominum aliquorum significata secundum diversitatem temporum ampliari et immutari (32 f.: Satz 24-28).

Jacobus scheint zwar keinen für uns faßbaren Einfluß auf seine Zeitgenossen auszuüben; doch wird sein *Speculum musicae* zumindest seit dem 17. Jh. mit Interesse gelesen, wobei speziell seine Ausführungen zum unisonus zu beachtlicher Wirkung gelangen. Mersenne weiß nur ihn (unter dem Namen Johannes de Muris) als Mitstreiter für die Auffassung des unisonus als Konsonanz zu nennen –

Harmonie Vniuerselle (Paris 1636) II/1: *Traité des Consonances et des Dissonances*: Jean de Murs au liure 2 du miroir de la Musique, chapitre 10, maintient qu'il [sc. l'Vnisson] est Consonance, dont tous ceux-là demeureront d'accord qui aiment mieux suiure la raison et l'experience que l'authorité (11) –,

wie auch A. du Cousu nur ihn als Vertreter dieser (von ihm bekämpften) Meinung nennt (*op. cit.*, 82). Auch J.-J. Rousseau verweist bei der Erörterung der Frage, ob der Einklang eine Konsonanz sei, auf das *Speculum musicae* (das er nach eigenem Bekunden zweimal gelesen hat); allerdings kann er sich dabei auch auf Mersenne stützen, den er mit der Bestimmung der Konsonanz als „union de deux Sons agréables à l'Oreille" wörtlich zitiert (*op. cit.*, 10):

Dictionnaire de musique (Paris 1768), Art. *Unisson*: Si l'on n'entend par ce mot Consonance qu'une union de deux Sons agréables à l'Oreille, l'Unisson sera Consonance assurément; mais si l'on y ajoûte de plus une différence du grave à l'aigu, il est clair qu'il ne le sera pas.

Wenn der unisonus als Konsonanz betrachtet wird, liegt es nahe, nach dem Rangverhältnis zwischen ihm und den übrigen Konsonanzen zu fragen, wie es schon Jacobus tut. Seit Mersenne aber verbindet sich mit dieser Frage die nach dem ästhetischen Wert der Ein- und der Mehrstimmigkeit. Mersenne gibt der Einstimmigkeit den Vorzug. Allerdings werde der Einklang nur von Menschen im Stande der Vollkommenheit als angenehmer denn die Oktav und die übrigen Konsonanzen empfunden. Wenn die meisten Menschen umgekehrt die Oktav und die übrigen Konsonanzen für angenehmer als den Einklang hielten, so weil sie im Diesseits befangen seien, statt nach der Schau der ewigen Ideen zu trachten. Aber wer sich zur mystischen Vereinigung mit Gott anschicke, finde nur dann in den Einklängen Genüge, wenn er einen Buchstaben (als Instrument der mystischen Versenkung) habe, mit dessen Hilfe er in die Anschauung des höchsten Wesens entrückt wird; aber noch lieber wäre es ihm, keinen Gesang zu hören, um nicht abgelenkt zu werden:

op. cit.: Quant à ceux qui sont montez au dessus de tout ce qui est creé..., ils ne reçoivent nul contentement des Concerts, & aiment mieux oüir chanter à l'Vnisson qu'à plusieurs parties, dautant que l'Vnisson leur represente le sejour des Bien-heureux, & la parfaite vnion des trois personnes diuines qui sont à l'Vnisson d'vne parfaite egalité. – Et parce que les Vnissons que l'on fait icy ne sont pas parfaits, ceux qui s'esleuent par dessus tout ce qui est corporel, & qui commencent à s'vnir d'vn ardent amour auec Dieu, ne reçoiuent nul contentement des Vnissons, sinon quand ils ont quelque lettre dont ils se seruent pour estre rauis dans la contemplation de l'estre souuerain; & sont plus aises de n'oüir point chanter afin de n'estre nullement distraits de la pensee qu'ils ont de l'vnité increée, à laquelle ils sont tellement arrestez, que nulle chose du monde ne les en peut separer. – I'estime donc que l'Vnisson est plus agreable que les Consonances, & qu'il faut porter compassion à la fragilité & inconstance des hommes qui n'ont pas ce sentiment, & qui font plus grand estat de la diuersité & de l'inegalité, que de l'vnité & de l'egalité, dautant qu'ils ne iugent pas des choses parce qu'elles ont de plus simple & de plus excellent, mais par ce qui reuient le mieux à leur appetit & à leur fantaisie (14).

Auch Rousseau (der, wie gesagt, Mersennes Ausführungen kennt) bezeichnet den Einklang als angenehmer denn die anderen Zusammenklänge. Er argumentiert dabei nicht mehr theologisch-mystisch wie Mersenne, sondern anthropologisch-historisch, wenn er für eine solche Beurteilung des Einklangs Ohren voraussetzt, die von der modernen Harmonik noch nicht verbildet sind:

op. cit.: Une question importante, est de savoir quel est le plus agréable à l'oreille, de l'unisson ou d'un intervalle consonant, tel, par exemple, que l'octave ou la quinte. Tous ceux qui ont l'oreille exercée de l'harmonie, préferent l'accord des consonances à l'identité de l'unisson; mais tous ceux qui, sans habitude de l'harmonie, n'ont, si j'ose parler

ainsi, nul préjugé dans l'oreille, portent un jugement contraire: l'unisson seul leur plaît, ou tout au plus l'octave; tout autre intervalle leur paroît discordant: d'où il s'ensuivroit, ce me semble, que l'harmonie la plus naturelle, & par conséquent la meilleure, est à l'unisson.

Hiergegen wendet J.-J. de Momigny von einem technisch-musikalischen Standpunkt aus ein, daß die Oktav und die weiteren Konsonanzen nicht aus einer Verbildung, sondern Vervollkommnung der Ohren heraus höher geschätzt werden:

Art. *Unisson*, in: *Encycl. méthodique* II (Paris 1818): Ce qui fait aimer l'harmonie & préférer l'octave à l'unisson, ce n'est pas une détérioration de notre oreille ou de notre ame; ce n'est point un raffinement vicieux; mais c'est un perfectionnement véritable, lequel nous permet d'apercevoir plusieurs objets à la fois, & de n'y sentir qu'un tout, quand ces objets réunissent l'unité à la variété.

(c) Manche Autoren verbinden beide Sichtweisen miteinander, so daß der unisonus KEINE KONSONANZ, ABER EINE KONKORDANZ ist:

Quatuor principalia IV: Unisonum non esse consonantiam manifestum est, sed concordantiam, quia non omnis consonantia est concordantia nec e contrario; unde nihil perfectius concordat duobus in unisono cantantibus (CS IV, 280 a);
Anon., Traktat mit dem Incipit *Artem contrapuncti*, in: Ms. Arezzo, Bibl. Consorziale della Città, 216 (2. Hälfte 15. Jh.), f. 13rv: Aliqui dicunt has concordantias esse tres: Nam his duabus [sc. diapente und diapason] addunt unisonum. Quod fieri potest, quia diuersi soni in unum redacti ad aures bonam reddunt concordantiam. Tamen non ex ipsis efficitur consonantia, quia unisonus non extat in aliquo inequalitatis genere, id est in aliqua proportione (f. 13', zit. nach Sachs 101).

Auch Tinctoris betrachtet den unisonus als concordantia, verzichtet aber ganz auf den Begriff consonantia. An die Stelle der herkömmlichen Begründung für den Ausschluß des Einklangs aus dem Kreis der Konsonanzen (nämlich daß diese Tonverbindung kein Intervall umschließt) tritt eine Bemessung seines Klangwertes im mehrstimmigen Satz. Gilt der unisonus Jacobus noch als die „süßeste" Konsonanz (s. oben III. (1) (b)), konstatieren Tinctoris und seine Nachfolger einen Mangel an „Süße" oder „Harmonie", der seine satztechnische Brauchbarkeit empfindlich einschränke:

Liber de arte contrapuncti (1477): nonnulli ipsum unisonum non esse concordantiam asserunt, sed contrarium probatur ex hoc, quod omnis mixtura vocum aut concordantia aut discordantia est. Unde quo[nia]m unisonus, quem duae voces in eodem loco mixtae constituunt, nullam, ut sensu patet, discordantiam pariat, concordantia sit, necesse est. Verumtamen unisonus propter eius modicam dulcedinem accuratissime est evitandus, nisi per eum incipiatur, vel gratia venustatis aliqua fuga effic[i]atur vel in perfectionem deveniatur (CS IV, 80 bf.);
vgl. Chr. Bernhard, *Tract. compos. augmentatus* (zw. 1657 u. 1663): Seine [sc. des unisonus] Natur ist, daß er soll selten gebrauchet werden, denn er nicht so wohl eine Harmonie macht als die andren, sondern vielmehr einen concentum zweyer oder mehrerer gleichlautender Stimmen, welches der Composition nicht gemäß, so 2 oder mehr ungleiche Stimmen zu accordiren bemühet ist, doch schließet man nicht selten im unisono (ed. Müller-Blattau 45);
Stößell (²1749), Art. *Unisonus*: Unisonus hat zwar die erste, aber nicht darum die Oberstelle, weil er keine Harmonie macht, wie die andern [Consonanzen], sondern in zweyen gleichlautenden Stimmen besteht; doch schliesset man sehr offt im Unisono, insonderheit in Biciniis, wo man die Triadem nicht exprimiren kan.

Der Wandel der Betrachtungsweise zeigt sich besonders deutlich bei D. Kellner, der die Frage, ob der unisonus „vor eine Consonantz paßiren könne, weil er nur principium intervallorum sey", für müßig hält und sogleich zu den Regeln für den Gebrauch des unisonus übergeht:

Treulicher Unterricht im General-Baß (Hbg [1732] ³1743): Es ist sonst bey andern eine Frage, ob derselbe [sc. unisonus] vor eine Consonantz paßiren könne, weil er nur principium intervallorum sey; da aber die Sache von keiner Wichtigkeit, so will man sich allhie dabey nicht aufhalten. Indessen ist beym Unisono in acht zu nehmen 1) daß... (56 f.).

Die satztechnische Brauchbarkeit des Einklangs wird natürlich im Laufe der Zeit von unterschiedlichen musikalischen Erfahrungen und satztechnischen Konzeptionen aus angesprochen. Mattheson bezieht die Erfahrung des Unisono (s. unten IV.) mit ein, wenn er den unisonus als eine Konsonanz charakterisiert, „die zur Harmonie nichts / aber zur Verstärckung viel thut" (*Das Neu-Eröffnete Orchestre*, Hbg 1713, 47). E. Pepping hingegen beurteilt den Klangwert des Einklangs von einer Konzeption des Kontrapunkts als eines Satzes von möglichst selbständigen Stimmen aus, wenn er durch häufige Einklänge oder Oktaven die Selbständigkeit der Stimmen beeinträchtigt sieht:

Der polyphone Satz I (Bln 1943): Von den Konsonanzen haben Einklang und Oktave den geringsten Klangwert. In ihnen verschmelzen die Stimmen so stark, daß ihre häufige Anwendung das Eigenleben von c. f. und K[ontrapunkt] beeinträchtigt (33).

(2) Bis zum 14. Jh. werden die Intervalle ausschließlich mit den griech. Intervallbezeichnungen (semitonium, tonus, semiditonus usf.) benannt. Wohl um die Mitte des 14. Jh. aber geht die Praxis, insbes. die Contrapunctus-Lehre, zur lat. Stufennomenklatur (Sekunde, Terz, Quart usf.) über (hierzu Sachs 82 f.). Diese Nomenklatur bietet für den Einklang die Bezeichnung Prime an; doch behauptet sich der Terminus unisonus auch in der neuen Umgebung und kommt der (durchaus ebenfalls belegte) Terminus Prime erst in der späteren Intervalltheorie stärker zur Geltung. Auch hierin drückt sich die oben (III. (1)) erörterte Sonderstellung des Einklangs aus. Allerdings färbt die Stufennomenklatur auf die Verwendung des Terminus unisonus ab. Vor allem mit zunehmender Praxis der Alteration von Tonstufen zeigt sich die Neigung mancher Autoren, ‚unisonus' und ‚Einklang' als Stufenbezeichnung zu handhaben und im heutigen Sinn von PRIME aufzufassen. Schon J. Tinctoris weiß von harmonici, die mit Bezug auf alterierte Primen von falsus unisonus sprechen –

Liber de arte contrapuncti (1477): Et hanc discordantiam [sc. semitonium maius] harmonici falsum unisonum vocant, eo quod apud eos in uno et eodem loco contingat (CSM 22, 92: II, 2, Satz 7) –,

und J. Mattheson weist wiederholt die Rede von „mangelhafften und übermäßigen Unisoni" zurück:

Der vollkommene Capellmeister (Hbg 1739): Was also von mangelhafften und übermäßigen Unisonis hin und wieder vorgebracht werden will, ist ein Widerspruch mathematischer Wahrheiten. Denn wo kein Intervall ist, da kan weder Vergrößerung noch Verkleinerung statt finden: weil nun der Ein-Klang keinen Zwischenraum kennt, so ist er auch des Mangels sowol als der Übermaasse, gantz unfähig (45; vgl. auch StößelL [^{2}1749], Art. *Unisonus*).

In *Plus ultra, ein Stückwerk v. neuer u. mancherley Art* (4 Teile, Hbg 1754-56) III greift Mattheson deswegen Fr. J. Riedt an, der aber in seiner Replik auf seinem Standpunkt beharrt und nicht nur unisonus, Einklang und Prime als Synonyma bezeichnet, sondern auch den unisonus als Intervall betrachtet (*Zwo mus. Fragen*..., in: Fr. W. Marpurg, *Hist.-krit. Beytr. z. Aufnahme d. Musik* III/5, Bln 1758). Marpurg schlägt vor, den Einklang als „uneigentliches Intervall" und die alterierte Prime als „uneigentlichen Einklang" zu bezeichnen oder aber bei letzterer nur von „Prime" zu sprechen (*Anfangsgründe d. Theor. Musik*, Lpz. 1757, 32). Koch schließlich stellt fest, daß „gemeiniglich" nur die Prime als Intervall betrachtet wird; doch referiert noch Castil-Blaze die Auffassung von Autoren wie Riedt:

KochL (1802), Art. *Einklang*: Wenn man den Einklang im uneigentlichen Verstande... unter die Intervallen rechnet, nennet man ihn gemeiniglich lieber die reine Prime (522);
vgl. A. v. Dommer, *Elemente d. Musik* (Lpz. 1862): Der Einklang (unisonus) wird als Tonidentität nicht zu den Intervallen gerechnet; die Prime jedoch, weil sie verschiedene Gestalt (als reine und übermäßige) annehmen kann (33);
St. Krehl, *Allg. Musiklehre* (Lpz. 1906): Die Prime c^1c^1, als das gleichzeitige Erklingen derselben Tonhöhe, ist ein reines Intervall. Der vollkommenen Verschmelzung im Klang wegen wird dasselbe auch Einklang genannt. Doch ist diese Bezeichnung natürlich nur so lange angängig, als das Intervall rein und nicht alteriert auftritt (44);
Castil-BlazeD ([1823] ^{2}1825), Art. *Unisson*: Quelques auteurs rangent l'unisson parmi les intervalles, & se fondent sur ce qu'il est susceptible d'admettre trois variétés, savoir 1° l'unisson proprement dit... 2° l'unisson augmenté... 3° l'unisson diminué.

(3) Seit dem 13. Jh. wird unisonus auch im Sinne von EINZELTON gebraucht. Dies sieht wie eine Reminiszenz an die Verwendung von isotonos bei Ptolemaios (s. oben I. (2)) aus, geht aber wohl auf eine entsprechende Interpretation der Wendung „quarum sonus unus" bei Boethius V,5 (s. oben II. (1)) zurück – hierfür spricht die enge Beziehung der (neben Garlandias *De mensurabili musica* [um 1240]) frühesten Quelle für diesen Wortgebrauch: Garlandias *De plana musica*, zu Boethius (hierzu E. Reimer, BzAfMw X, 5 f.). In den zunächst zu zitierenden Definitionen des modalrhythmischen Haltetonsatzes (copula; → *Copula* IV. (1)) und des Discantus mit Halteton (organum cum alio; → *Organum* IV. (5)), in denen unisonus den Halteton bezeichnet, könnte dieser zwar statt als Einzelton auch als eine Folge von Einzeltönen verstanden worden sein, die miteinander verschmolzen sind (vgl. einige Aufzeichnungen, in denen die Haltetöne als Tonwiederholungen geschrieben sind); doch ist unisonus in den anschließend zit. Definitionen einiger species, die als Intervalle zwischen zwei „unisoni" bestimmt werden, eindeutig im Sinne von Einzelton gebraucht:

De mensurabili musica: copula est id, quod profertur recto modo aequipollente unisono (BzAfMw X, 88: XII, 3);
Organum autem <cum alio> dicitur, quidquid profertur per <aliquam> rectam mensuram... Et eius aequipollentia tantum se tenet in unisono usque ad finem alicuius puncti, ut secum convenit secundum aliquam concordantiam (89: XIII, 8 f.);
vgl. Franco Colon., *Ars cantus mensurabilis* (um 1280): purum organum haberi non potest nisi supra tenorem, ubi sola nota est in unisono, ita quod quando tenor accipit plures notas simul, statim est discantus (CSM 18, 80: XIV, 2);
in der Hs. des Traktats von Anon. St. Emmeram (1279) ist ‚unisono' stets zu ‚uniuerso' korrumpiert (ed. Sowa 125,16 u. 127,33);
Johannes de Garlandia, *De plana musica*, in: Ms. Vat. lat. 5325: Semitonium est spacium inter 2 unisonos... Tonus est spacium inter .2. unisonos... Dyatessaron est distancia inter .2. unisonos (f. 5'f.; vgl. Anon. 7 CS I [8. Jahrzehnt 13. Jh.], 381 b; Anon. 1 CS I [um 1300], 298 a [Diapason est ...]; Musica-plana-Teil der vatikan. Fassung von Philippe de Vitrys *Ars nova* [Hs. 15. Jh.], CSM 8, 21).

Die in diesen Belegen aufscheinende Wortbedeutung von unisonus ist in den Begriffsbestimmungen zweier prominenter Autoren des 14. und 15. Jh. ausdrücklich berücksichtigt:

Jacobus Leod., *op. cit.* II, 10: unisonus potest sumi pro sono continuo et indistincto (29: Satz 5);
Tinctoris, *Diffinitorium musicae*: Unisonus duo significat, scilicet solum tonum et concordantiam; hinc pro primo significatio sic diffinitur: Unisonus est elementum musicae, namque ex unisonis cantus componitur omnis. Et tunc dicitur unisonus quasi unus sonus (ed. Machabey 63).

Ob ihr auch folgende, auf Garlandia zurückgehende und auch bei Lambertus überlieferte Definition zugeordnet werden darf, ist ungewiß; nach Jacobus kann sie sowohl in diesem Sinn als auch als Beschreibung des Einklangs aufgefaßt werden:

Lambertus: Unisonus autem dicitur sonus unius vocis a qua non fit progressio; si vero progrediatur a quadam voce vocem tangendo, propter quam aliquando fit tonus, aliquando semitonium. Et ponitur unisonus in quantumcumque clavi fuerit necessarius (CS I, 257 a);
Jacobus: Ad illam autem unisoni definitionem, qua dicitur quod est [sonus] unius vocis a qua non fit progressio, dicendum quod, si intelligatur quod sit unius vocis simpliciter et non plurium, verum est quod talis unisonus non est consonantia; sed potest illa definitio sic exponi: „Unisonus est unius vocis, id est similis vocis, iteratio, a qua non fit progressio ad aequalem vocem, manente in unisono". Et hoc intellexisse videtur qui illam posuit definitionem. Dicit enim quod statim quod fit processus ad aliam vocem inqualem, scilicet ascendendo quantumcumque modicum vel descendendo, fit vel tonus vel semitonium et desinit esse unisonus, sicut cum procedit quis de termino aliquo ad terminem illi inaequalem, tollitur aequalitas et nascitur inaequalitas (a. a. O. 33: Satz 29 f.).

Auch im 17. und 18. Jh. wird unisonus bzw. Einklang im Sinne von Einzelton gebraucht. W. C. Printz nennt den Einzelton unisonus desolatus und den Einklang unisonus auctus:

L. Mizler, *Mus. Bibl.* II (Lpz. 1737): [Printz unterscheidet zwischen] unisonum desolatum und unisonum auctum, oder auf deutsch, und verständlicher zu reden, unter einen einfachen Klang und unter einen doppelten, da beide von gleicher Größe sind (39);
hieran anknüpfend J. Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Was aber den Einklang oder die einstimmigen Klänge betrifft, so steht vorher dabey zu bemercken:

daß einfach und einstimmig hier nicht einerley sey. Denn zu dem letzten gehören diesen Falls wenigstens zwo Stimmen in einem Klange; bey dem ersten hergegen bestellet es eine einzige. Einstimmig gehet nicht auf eine Stimme; sondern auf zwo und mehr, die einerley Ton führen (260).

Für den Einklang zöge J. G. Walther der Bezeichnung unisonus, mit der er vermutlich die Vorstellung eines Einzeltons verbindet, die Bezeichnung aequisonus vor, wenn er den allgemeinen Sprachgebrauch ändern könnte:

Praecepta d. Mus. Compos. (1708): Es ist aber der Unisonus (graece *ἰσόφωνος*) oder vielmehr Aequisonus ein in zwey oder mehr Stimmen crassitudine zugleich vorkommender aequaler Klang (ed. Benary 85).

(4) Von zumindest dem 15. bis zum 19. Jh. ist unisonus bzw. Einklang auch im Sinne von GRUNDTON (eines Tonsystems oder Intervalls) belegt. Von den hier zu zit. Autoren setzen die einen diesen Sprachgebrauch, der wohl unter dem Einfluß der Stufenbezeichnungen der Intervalle (s. oben III. (2)) aufgekommen ist (Häuser; vgl. aber auch Pseudonymus Socrates bei Mizler), als üblich voraus (Gallicus, Hill) oder halten ihn sogar für den eigentlichen (Häuser). Die andern sehen sich veranlaßt, ihn zu verdeutlichen (Janowka, Schelling), oder bezeichnen ihn als uneigentlich, wenn auch unentbehrlich (Holder) oder gar als falsch (Pseudonymus Socrates); letztere Meinung hat sich historisch offenbar durchgesetzt:

Johannes Gallicus, *Ritus canendi vetustissimus et novus* (vor 1473) II, 7: Vox monocordi Γ: Erit ergo sonus iste principalis vox illa quam superius proslambanomenos graece nuncupavimus, quae quidem consonantia non est, sed phthongus et unisonus, a quo caeteri soni, sicut ab unitate numeri, nascentur omnes (CS IV, 318 b);
W. Holder, *Treatise of the Natural Grounds and Principals of Harmony* (London 1694): By Unison is meant, sometimes the Habitude or Ration of Equality of two Notes compared together, being of the very same Tune. Sometimes... for the given single Note to which the Distance, or the Rations of other Intervals are compared. As, if we consider the Relations to Gamut, to which Are is a Tone or Second, Bmi a Third, C a Fourth, D a Fifth, &c. We call Gamut the Unison, for want of a more proper Word (54 f.);
Th. B. Janowka, *Clavis ad thesaurum* (Prag 1701), Art. *Intervallum*: Semitonium, seu medius ab unisono aut basi tonus (64);
J. G. Hill, Beitr. über d. Verbot v. Quinten- u. Oktavenparallelen in Mizler, *Mus. Bibl.* II/4 (Lpz. 1743): § 15. Ein jeder Clav oder Tast auf dem Clavier, wenn er allein berühret wird, kan als ein Einklang angesehen werden (46);
vgl. § 14: Ein halber Ton ist eine Fortschreitung des Einklangs zu dem nächstfolgenden andern auf dem Clavier (ibid.);
Pseudonymus Socrates in einer Anm. hierzu: Das Wort Einklang ist auch unnöthig in einem fremden Verstand genommen. Denn zu einem Einklang (Vnisonus) gehören wenigstens zwey Tone, ob gleich das Wort vermöge der Silbe Ein (uni) eine Einheit zu bezeichnen scheinet: Der Herr Cantor [Hill] aber braucht es vor das Wort Grundton (61);
Fr. W. J. v. Schelling, *Philosophie d. Kunst* (1802/5, Druck 1859): ... außer dem Unisonus oder Grundton auch noch dessen Oktave, die Oktave der Quint u. s. w. (490, Nachdruck Darmstadt [1959] 134);
HäuserL (1833), Art. *Unisonus*: Die ältern Tonlehrer unterschieden den Unisonum desolatum und den Unisonum auctum. Unter ersterm verstanden sie einen Einklang im strengsten Sinne, d. h. einen einzigen Ton ohne Vergleichung mit einem andern, eine Prime; unter dem letztern aber das, was man gegenwärtig ausschließlich einen Einklang... nennt, u. daher füglich Gleichklang heißen könnte (vgl. LichtenthalD [1836], Art. *Unisono*).

(5) Seit dem 18. Jh. wird „Einklang" gelegentlich auch als GEGENBEGRIFF ZU „ZWEI-" ODER „MEHRKLANG" aufgefaßt. In diesem Sinn sagt Mattheson von der übermäßigen oder verminderten Prim, sie sei kein Einklang, sondern ein Zweiklang (und die reine Prime kein Zweiklang, sondern ein Einklang):

Plus ultra III: ... und folglich kein Einklang, sondern, wenn ich so reden darf, ein handgreiflicher, sicht- und hörbarer Zweyklang ist; der Notenplan sage auch dazu, was er wolle (zit. nach Riedt, a. a. O. 377);
vgl. Marpurg, *Anleitung z. Musik u. z. Singekunst* (Bln 1763): Zween Töne von gleicher Grösse, z. E. cc, werden ein Einklang; und wenn sie von ungleicher Grösse sind, z. E. c cis, ein Zweyklang, insgemein Intervall genennet (101).

Zumindest als möglich vorausgesetzt ist dieses Verständnis von ‚Einklang', wo von „Mehrklängen" die Rede ist wie bei J. Handschin:

Der Toncharakter (Zürich 1948): statt Einstimmigkeit sollten wir vielleicht eher sagen: jener universale Bereich, innerhalb dessen Mehrklänge zwar vorkommen, aber nicht dominieren (62 f.; s. auch W. Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit u. Mehrstimmigkeit*, in: Fs. Max Schneider, Lpz. 1955, 320 ff.).

IV. Vor allem die ital. Wortform UNISONO (Adj. oder Subst.) bezeichnet seit um 1700 wie die Zusammensetzung all'unisono speziell das ERKLINGEN VON TÖNEN ODER STIMMEN IM EINKLANG ODER IN OKTAVEN. Schon BrossardD ([1703] [2]1705) bezeugt den Gebrauch des ital. Ausdrucks bei den Musikern, allerdings ohne diese spezielle Bedeutung hervorzuheben:

UNISSONO, ou *Unisono*, du Latin Unissonus n'est pas un trop bon mot Italien, cependant il est fort en usage dans la Musique pour marquer que deux ou plusieurs *Sons* sont parfaitement *égaux* ou *ressemblans*, sans qu'aucun d'eux soit *plus haut* ou *plus bas* que l'autre. C'est ce qu'on apelle pour cette raison en François UNISSON, comme qui diroît *un même Son, &c.*

Doch WaltherL (1732) nennt sie in einer von J. Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hbg 1713), 47, übernommenen Formulierung:

Unisono... ist, wenn zwo oder mehr Stimmen (es seyn nun singende oder spielende) in einem Ton stehen oder fortgehen;

und in *A short explication* (London 1724) werden verschiedene konkrete Möglichkeiten angeführt (zit. unten). J. D. Heinichen (1726) gebraucht statt der ital. die lat. Form unisonus (zit. unten), C. Ph. E. Bach die dtsch. Lehnübers. Einklang:

Versuch über d. wahre Art d. Clavier zu spielen II (Bln 1762) XXII: Vom Einklange... Unter dem Einklange wird hier die Octave mit begriffen. Wenn also bey einem Stücke mehr als eine Stimme im Einklange oder in Octaven einerley Fortschreitungen haben, so sagt man: die Stimmen gehen im Einklange (all'unisono), wenn auch schon die Figuren hiebey verschieden sind (172);
desgleichen Reichardt (zit. unten).

RousseauD (1768) und Castil-BlazeD ([2]1825) gebrauchen den Plural unissoni, der auf adjektivische Auffassung von unisono deutet (zit. unten).

Das Erklingen von Stimmen im Einklang oder in Oktaven nicht im satztechnischen Sinn als fehlerhafte Parallelführung von Stimmen, sondern als besetzungs- und klangtechnische Maßnahme aufzufassen, scheint zunächst Schwierigkeiten zu bereiten. Jedenfalls sieht sich z. B. M. Praetorius veranlaßt, die von ihm sehr ausführlich gelehrte „consecutio Vnisonorum & Octavarum" vor einer möglichen „Beschuldigung der Vitiositet" in Schutz zu nehmen (*Syntagma mus.* III, Wolfenbüttel 1619, 91); und L. Mizler begründet W. C. Printz' Regel (in Mizlers Formulierung) „Der einstimmige Klang kan auf einem Instrument durchgehends zu einer Singstimme gebrauchet werden" mit dem Hinweis, daß es sich hier um eine besondere Klangfarbe handelt:

Mus. Bibl. II (Lpz. 1737): Diese Regel möchte manchem der Haupt-Regel aller Musik zu widersprechen scheinen, nemlich, bey aller Musik muß eine beständige Veränderung seyn. Es ist aber auch dieses schon eine Veränderung, wenn eine Arie gesungen und auch zugleich auf einem Instrument gespielet wird. Denn eine andere Würckung hat eine Arie wenn sie gesungen, eine andere, wenn sie gespielet wird. Anderst klingt der Ton c wenn er auf der Quer Flöte, anderst wenn er auf der Violin, anderst, wenn er auf der Orgel gespielet wird, wiederum anderst wenn er gesungen wird, und ob sie gleich von gleicher Größe sind, so sind sie doch nicht von gleicher Würckung (45).

Das Unisono unterliegt aber nicht nur nicht den Regeln der Satzlehre, sondern es fungiert auch als Gegensatz zur Mehrstimmigkeit im satztechnischen Sinn. So besagt die Vorschrift all'unisono „in bezifferten Bässen..., daß der Generalbaßspieler, anstatt der Akkorde, die Grundstimme in der Oktave begleiten soll" (KochL, 1802, Art. *All' unisono*; vgl. LichtenthalD, 1836, Art. *Unisono*, 276); und nach J. Fr. Reichardt haben Melodien sogar nur dann „den wahren Charakter des Einklangs (Unisono)", wenn sie „keiner zusammenklingenden Harmonie bedürfen oder auch nur Zulaß gestatten" (*An junge Künstler*, in: *Mus. Kunstmagazin* I, Bln 1782, 3; vgl. auch *Ueber Klopstocks komponirte Oden*, ibid. 63). – Wie obige Stelle bei C. Ph. E. Bach und der soeben zit. Beleg aus KochL dartun, wird das Mitgehen in Oktaven unter das Unisono subsumiert – mit Recht, denn die Oktav fungiert hier nicht als Intervall im satztechnischen Sinn, sondern als Klangverbreiterung und -verstärkung. Wenn H. Riemann die Verwendung der Vorschrift all'unisono im Sinne von Oktavparallelen als „eigentlich nicht ganz korrekt" bezeichnet, entspricht dies zwar der grundsätzlich beachtenswerten Forderung nach einer möglichst unmittelbaren, „wörtlichen" Verständlichkeit von Sprache; doch verzichtet er damit auf ein Verständnis dieses Sprachgebrauches:

Allg. Musiklehre (Katechismus d. Musik) (Lpz. 1897): Die Vorschrift all'unisono, welche sich früher häufig im Klaviersatz fand, deutet an, daß ein nur für eine Hand ausgeschriebener Gang von der andern in der Oktav (!) mitgespielt werden sollte. Diese Bezeichnung ist also nicht ganz korrekt; übrigens ist sie jetzt nur noch in Partituren gebräuchlich, anzeigend, daß z. B. die Flöten mit den Violinen gehen sollen... auch dann, wenn nicht im Einklange (was unisono eigentlich bedeutet), sondern in Oktaven mitgegangen wird (28).

Überhaupt kann das Unisono klanglich sehr verschieden gestaltet sein (W. Wiora erwähnt an Möglichkeiten von Unisono in der Einstimmigkeit „chorisches Unisono", „Unisono in Oktaven", „Unisono mit wechselndem Abstand" und „mehrfarbiges Unisono" [*Zwischen Einstimmigkeit u. Mehrstimmigkeit*, in Fs. Max Schneider, Lpz. 1955, 322]); es spielt daher auch in der Instrumentation eine große Rolle, von der die in den Lexika erwähnten gewöhnlichen Kombinationen nur einen schwachen Eindruck vermitteln:

Anon., *A short explication of much foreign words as are made use of in musick books* (London 1724): *Unissono*... Two Violins both play the same Thing, or the Violin and Song, or the Bass and Song (vgl. RousseauD, 1768, Art. *Unissoni*);
an weiteren Kombinationen fügen hinzu:
KochL: *All'unisono*... wenn die erste Oboe mit der ersten Violine im Einklang fortgehe[t];
Castil-BlazeD (²1825), Art. *Unissoni*: S'il y a *uniss.8ᵉ*, le second violon exécutera à l'octave basse les traits du premier;
Riemann (zit. oben).

Das Unisono bewirkt dabei, wie J. D. Heinichen eindringlich beschreibt, gleichsam eine Vergrößerung der so begleiteten Vocal- oder Instrumentalstimme:

Der Generalbaß in d. Compos. (Dresden 1728): ... auff was Arth ohngefehr die heutigen Practici den Unisonum in gewissen Fällen zu tractiren pflegen. Sie laßen nehmlich die Saiten-Instrumenta (sehr selten die blasenden) mit der Vocal-Stimme ein sauberes piano in unisono, oder auch wohl all'Ottava mit spielen, welches denn die dominirende, auff spirituelle Arth gesetzte Vocal Stimme besonders releviret, (zumahl statt der Verhinderung starcker Bäße ein douces Basset gebrauchet wird) ihr gleichsam einen Zusatz giebet, und das Wesen derselben, physicè zu reden, dergestalt durch die umbliegende Lufft verstreuet, daß die Stimme dem Gehöre nach gleichsam weiter extendiret wird, und nicht mehr scheinet, als wenn die Saiten-Instrumenta mit spieleten, sondern als wenn alle durch den General-Unisonum entstehende Harmonie (wenn man also vom Unisono reden darff) von der Vocal-Stimme alleine herkäme (60; vgl. auch die Forts. dieser Anm.);
die regelmäßige Nutzung dieses Effekts führt zum Typus der aria all' unisono: P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music* (2. amerikan. Ausg., London-New York-Toronto 1943), Art. *Aria*: Arias have been rather elaborately classificated as follows:... 6. The Aria all'unisono, with the accompaniment in unison or octaves with the voice part. Handel's ‚The people that walked in darkness', in the authentic version of Messiah..., is a well-known example of this (46a).

Im 19. Jh. gilt das Unisono insbes. im Gesang als besonderes Mittel zum Ausdruck von Einigkeit im Fühlen und Denken (vgl. z. B. Verdis „Va pensiero" [*Nabucco*] oder das Schlußduett in *Aida*):

SchillingE (²1840), Art. *Unisono*: Was die ästhetische Wirkung eines unisonen Gesanges oder Spiels betrifft, so kann dieselbe von einer außerordentlichen Kraft seyn, doch muß einem solchen Gesange auch immer die Idee einer gleichen Gemüthsstimmung und Denkungsweise zu Grunde liegen, wie beim Kirchengesange der Gemeinde, sonst erscheint er als offenbarer Vergriff in der Wahl und Anwendung der Ausdrucksmittel, wenn nicht noch etwas Mehres.

Lit.: J. u. W. Grimm, Dtsch. Wörterbuch III, Lpz. 1862, Art. Einklang u. Einklingen; L. Schönberger, Studien z. 1. Buch d. Harmonik d. Cl. Ptolemäus (Beil. z. Jahresber. d. Humanist. Gymn. Metten), Augsburg 1914; I. Düring, Ptolemaios u. Porphyrios über d. Musik (Göteborgs Högs-

kolas Årsskrift .XL. 1934: 1), Göteborg 1934; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Muziekgeschiedenis d. Middeleeuwen, Tilburg 1936–42, II, 498–514 (dtsch. in DERS., Diapason, Buren 1976, 96 ff., bes. 101); DERS., Cod. Oxon, Bibl. Bodl. Rawl. C 270, B: XVII Tractatuli..., DMA. A. Xb (1980), 44 ff.; R. SCHÄFKE, Aristeides Quintilianus, Von der Musik, Bln 1937; H. G. LIDDELL u. R. SCOTT, A Greek-Engl. Lexicon, bearb. v. St. Jones, Oxford 1940; R. DA RIOS, Aristoxeni Elementa harmonica, Rom 1954; H. OESCH, Berno u. Hermann v. Reichenau als Musiktheoretiker (Publ. d. Schweizer. Musikforschenden Ges. II, 9), Bern 1961, 209 f.; RiemannL, 12. Aufl., Sachteil, hg. v. H. H. EGGEBRECHT, Mainz 1967, Art. Unisono; B. ALEXANDERSON, Textual Remarks on Ptolemy's Harmonica and Porphyry's Commentary (Studia greca et latina Gothoburgensia XXVII), Göteborg 1969; H. G. JONKER, The Harmonics of Manuel Bryennius, Groningen 1970; KL.-J. SACHS, Der Contrapunctus im 14. u. 15. Jh. (BzAfMw XIII), Wiesbaden 1974; A. RIETHMÜLLER, Art. Phthongos, in: HmT (1974); CHR. STROUX, Die Musica Poetica d. Magister H. Faber, Port Elizabeth 1976; M. BIELITZ, Musik u. Grammatik. Studien z. mittelalterlichen Musiktheorie (BMf 4), München-Salzburg 1977; CL. A. MILLER, Fr. Gaffurius, De Harmonia Mus. Instrumentorum Opus (MSD 33), 1977.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1983

Jazz

angloamerikan.-kreolisch (19. Jh.?); Koitus, zielgerichtete Kraft, Schnelligkeit, Begeisterung, Raserei; urspr. orthograph. Versionen jazz, jass, jaz, jas; auch verbal u. adjektivisch, zahlreiche Wortverbindungen u. Derivate.

Jazz ist ein mus. neutrales Wort der angloamerikan. Umgangs- und Vulgärsprache, dessen Etymologie sich bislang nicht voll hat klären lassen. Es wird um 1915 zum Etikett der seither so bezeichneten Musik, d.h. einer Musik aus afroamerikan. Ursprüngen. Aufgrund einer universalen Verbreitung der Musik erwirbt es in dieser Bezeichnungsfunktion einen hohen Bekanntheitsgrad.

Die Terminologie spiegelt 1) die Existenzweise einer nicht von Theorie begleiteten „Gebrauchsmusik", die ihren Humus in den sozialen Unterschichten hat; 2) die Identitätsprobleme einer Musik, die sich ständig und ungewöhnlich rasch geändert hat; 3) das Irisieren eines global adaptierten und in den verschiedensten Zusammenhängen präsenten Phänomens der Zeitgeschichte.

I. (1) Das umgangssprachliche angloamerikan. Wort Jazz hat sich ins 19. Jh. nicht zurückverfolgen lassen. Bezeichnend für seine Geschichte im 20. Jh. ist das Eindringen der SLANG-VOKABEL in die HOCHSPRACHE und die daraus resultierende Zunahme semantischer Felder. (2) Wahrscheinlich im negroiden Süden der USA entstanden, ist das Wort Jazz wohl Resultat der phonetischen Adaptation einer nicht-engl. Wendung ins Angloamerikanische. Die am stärksten verfochtenen und plausibelsten Theorien gehen vom Patois des kreolischen Südstaaten-Französisch aus und legen einen etymologischen Zusammenhang mit CHASSE/CHASSER nahe.

II. (1) Als mus. Terminus ist Jazz erstmals zwischen 1913 und 1917 in San Francisco, Chicago und New York greifbar. Das Wort ist hier auf die „SÜDSTAATEN-MUSIK" bezogen, zu verstehen als ETIKETTENHAFTE WEISSE INTERPRETATION EINER SCHWARZEN MUSIK, die insbes. auf deren VITALE KRAFT abzielt. (2) Die weitere Geschichte ist dadurch gekennzeichnet, daß die ‚Jazz' genannte Musik sich ungemein häufig und rasch geändert und somit zur Prägung zahlreicher einander ablösender ALTERNATIVBEZEICHNUNGEN angeregt hat.

III. (1) Seit den 20er Jahren wird das Wort Jazz mit wechselnden Bedeutungsintentionen auch als KULTURGESCHICHTLICHE, KULTURKRITISCHE oder KULTURPOLITISCHE CHIFFRE, (2) seit Anfang der 60er Jahre darüber hinaus als WISSENSCHAFTLICHER TERMINUS verwendet.

I. (1) Das umgangssprachliche Wort Jazz ist Bestandteil der angloamerikan. Umgangs- und Vulgärsprache, wie sie vor allem von den Unterschichten gesprochen wird. Als SLANG-VOKABEL ist das Wort bis heute nur bedingt schrift- und literaturfähig geworden. Diesem Umstand ist es zuzuschreiben, daß sich seine Geschichte kaum dokumentieren läßt. Ins 19. Jh. hat es sich nicht konkret zurückverfolgen lassen. Es darf jedoch angenommen werden, daß der semantische Kern seit den frühesten Hinweisen nahezu unverändert geblieben ist. Die anfangs schwankende Orthographie – jazz und jass, auch jaz und jas – erklärt sich aus dem Versuch, das nur mündlich existente, subliterarische Wort nach seinen Phonemen zu notieren.

Das linguistische Interesse erwacht, nachdem das Wort eine mus. Bezeichnungsfunktion übernommen hat. So wird es erstmals nach der weltweiten Jazzwelle der 20er Jahre sprachwiss.-lexikalisch erfaßt. Dabei unterläßt es kein einziger Lexikograph, auch und vor allem mus. Hinweise zu geben.

Jazz tritt als Substantiv und als transitiv wie intransitiv gebrauchtes Verb, seltener als Adjektiv auf. Gemeinsam sind allen diesen Wortgattungen mehrere semantische Felder; davon ist eins sexuell bestimmt. Es hat sich nicht eruieren lassen, welches der Felder das älteste ist und ob und in welcher Weise eine der beiden Wortgattungen – die nominale bzw. die verbale – von der andern abhängt. Ferner begegnen zahlreiche Wortverbindungen und Derivate (vgl. *Dict. of Americanisms*, Wentworth/Flexner, *Oxford Engl. Dict.*). In einem ersten Überblick seien die Synonyme aufgeführt, wie sie Berrey/van den Bark (1952) verzeichnen. Dieses Material wird in Anlehnung an Wentworth/Flexner (1967) nach semantischen Feldern aufgeschlüsselt.

Synonyme für substantivischen und verbalen Wortgebrauch: effectively aimed force, „punch"; swiftness, speed; to talk idly, to chatter; grandiloquence; animation, spirit, vim; ostentatious display; copulation; to copulate; dances; to dance; to fly fast; to fly low (Berrey/van den Bark, passim).

Semantische Felder:

(a) substantivisch (Wentworth/Flexner 286): copulation; the vagina; sex; a woman considered solely as a sexual object; verbal (288): to copulate;

vgl. Th. Wolfe, *Look Homeward, Angel. A Story of the Buried Life* (New York 1929): „Jazz 'em all if you like", said Randall, „but get the money" (166).

(b) substantivisch (286): animation; enthusiasm; enthusiasm and a fast tempo or rhythm; frenzy; auch restlessness und excitability (*Oxford Engl. Dict.* II, 408); verbal (Wentworth/Flexner 288): to increase a tempo or rhythm with excitement; to increase the speed of something, to speed up; to generate excitement;

vgl. J. Galsworthy, *The White Monkey* (London 1924): With all the jazz there is about, she'd appreciate somebody restful (145); ibid.: Winifred had jazzed the Empire foundations of her room with a superstructure more suitable to the age (144).

(c) substantivisch (ibid.): lies; exaggeration; insincerity; verbal (ibid.): to lie, exaggerate, or attempt to generate speed for or enthusiasm about something that does not warrant it.

(d) substantivisch (ibid.): nonsense; idle talk.

(e) substantivisch (691): ornamentation; trimmings; anything added to improve the appearence of something.

(f) substantivisch (ibid.): the usual, expected argument, story, idea, plan, etc.; routine insincerity; middle-class mendacity; auch im Sinn von ‚und so weiter'.

Um das Wort Jazz gruppieren sich insbes. die folgenden Wortverbindungen und Derivate (vgl. u.a. *Dict. of Americanisms*, Berrey/van den Bark, Partridge, Wentworth/Flexner, *Oxford Engl. Dict.*): jazz-bo (Substantiv), jazzer (Substantiv), jazzy (Adjektiv), to jazz up (Verb), to jazz around (Verb). Das Wort jazz-bo ist angeblich älter als das Zentralwort (nach Wentworth/Flexner 288); es meint a fancily dressed, hep, sharp person; a stud und a male Negro,

nach Berrey/van den Bark (564, ohne Dat.) auch blackface or Negro actor… esp. in a minstrel show. Weit verbreitet ist die verbale Wortverbindung to jazz up, in der Bedeutung von to enliven any activity, to make a design or presentation more colorful or appealing (Wentworth/Flexner, loc. cit.):

vgl. A. Huxley, *Jesting Pilate. The Diary of a Journey* ([London 1926]; GA VII, London 1948): Jazz it up, jazz it up. Keep moving. Step on the gas. Say it with dancing. The Charleston, the Baptists. Radios and Revivals. Uplift and Gilda Gray. The pipe organ, the nigger with the saxophone, the Giant Marimbaphone. Hymns and the movies and Irving Berlin. Petting Parties and the First United Episcopal Methodist Church. Jazz it up! (265).

Die semantischen Felder (a) und (b) gelten als die ältesten; angeblich reichen sie weit ins 19. Jh. (vgl. u.a. Wentworth/Flexner 286ff.). Die Felder (e) und (f) sind die jüngsten; sie begegnen seit dem Ende der 50er Jahre (ibid. 691, Partridge 1198, *Oxford Engl. Dict.* II, 408f.). Im übrigen gilt, daß sich die sexuellen Bedeutungsnuancen um so stärker in den Vordergrund schieben, je vulgärer die Idiolekte und Soziolekte sind.
Das in dieser Weise skizzierbare Bedeutungsgefüge des Wortes Jazz und seine Geschichte lassen Tendenzen erkennen: es zeigt sich, daß die Zahl der semantischen Felder zunimmt und das Spektrum der Bedeutungen sich verbreitert; ferner zeigt sich die Tendenz zu immer weniger Drastik, zu einem Sichlösen aus der Tabu-Sphäre und einem Eindringen in die Schriftsprache. Je mehr Felder sich um den semantischen Kern legen, desto stärker ist das Wort Jazz in die HOCHSPRACHE integriert.

*

Exkurs: Vereinzelt ist auf eine mögliche Wortverwandtschaft zwischen Jazz (Jass) und jasm hingewiesen worden. Die Synonyme von jasm werden mit energy, drive, enthusiasm einerseits, mit menschlicher Samen andererseits angegeben. Phonetisch tendiert das Wort zu den parallel überlieferten Wortversionen gism und chism. Im angloamerikan. Slang ist es seit langem auf dem Rückzug und offenbar auch nur von lokaler Bedeutung (gewesen). Um eine etymologische Wurzel von Jazz dürfte es sich demnach kaum handeln, bestenfalls um eine Parallele zu Jazz, vielleicht aus einer gemeinsamen Wurzel (vgl. *Dict. of Americanisms* 899, Webster 1211, *Oxford Engl. Dict.* II, 408);

vgl. J. G. Holland, *Miss Gilbert's Career* (1860): If you'll take thunder and lightning and a steamboat and a buzz-saw and mix 'em and put 'em into a woman, that's jasm (nach *Dict. of Americanisms* 899).

(Es scheint ausgeschlossen, daß jasm für die Entstehung der mus. Bezeichnung Jazz in Erwägung gezogen werden müßte; jedenfalls gibt es dafür keinerlei Belege oder Indizien.)

*

(2) Obwohl sich das angloamerikan. Wort Jazz – gleichgültig in welcher orthographischen Version – ins 19. Jh. nicht konkret hat zurückverfolgen lassen, verweist seine Herkunft nach einhelliger Meinung auf den negroiden Süden der USA, insbes. auf New Orleans. Da in der Frage der Etymologie engl. Herkunft als ausgeschlossen gelten darf, war die Vermutung naheliegend, es handle sich bei diesem Wort um die phonetische Adaptation einer nicht-engl. Wendung ins Angloamerikan.
Diese allseits akzeptierte Prämisse führte zu den unterschiedlichsten Annahmen. So wurden außer frz. vor allem (west-)afrikan. und sogar arab. Wurzeln bemüht. Für die afrikan. und arab. Thesen konnten zwar Homonyme zu Jazz dingfest gemacht werden, die einige Wahrscheinlichkeit für sich beanspruchen, doch ergeben sich kaum überbrückbare Schwierigkeiten aus der nicht aufgewiesenen Konstanz eines semantischen Kerns sowie aus den geographisch-kommunikativen Wegen von Kontinent zu Kontinent. Der Hinweis auf die afrikan. Herkunft des amerikan. Negers dürfte für eine Klärung des Problems kaum ausreichen (vgl. Merriam/Garner 381ff.).
Die am stärksten verfochtenen und plausibelsten Theorien beziehen das Patois des kreolischen Südstaaten-Frz. in ihre Betrachtungen ein. Drei frz. Wörter sind hier von Bedeutung: (a) chasse-beaux, (b) jaser und (c) chasse/chasser. (Ob es dabei eine Kontamination zwischen afrikan. bzw. arab. Worten und dem kreolisch-frz. Patois gegeben hat, ist dokumentarisch zwar nicht gestützt, in dieser hypothetischen Vagheit aber auch nicht abwegig.)

(a) Die Existenz des Wortes chasse-beaux – eine Übersetzung ins Deutsche scheint kaum möglich – hat sich nirgendwo beweisen lassen; jedenfalls ist sie dem Trésor de la langue Française in Nancy unbekannt (1976). Die Behauptung, das Wort sei im kreolischen Raum verbreitet gewesen, wurde mit folgenden Worten – nur dies eine Mal, ohne Querverweise oder Angaben von Referenzliteratur – aufgestellt:

Down Beat XXV, 29. V. 1958: Further research traced the word to New Orleans during the 1830s, when *chasse beaux* was a popular French expression denoting a dandy, or a hip Gallic Don Juan (10).

Sollten tatsächlich Belege für dieses Wort erbracht werden können und sollte sich das Wort jazz-bo besser verfolgen lassen, so bestünde hier – bei zwei Worten mit weitgehend identischer Bedeutung und nahezu gleichen Phonemen in derselben geographischen, negroid geprägten Region – eine etymologische Brücke zwischen kreolischem Französisch und umgangssprachlichem Angloamerikanisch. Schwierigkeiten würde allerdings die Klärung der Zusammenhänge zwischen chasse-beaux/jazz-bo und dem mus. Terminus Jazz bereiten.

*

Exkurs: Auf einen möglichen Zusammenhang zwischen jazz-bo und ital. (venezian.) bajazzo hat S. Schmalzriedt hingewiesen (briefl. Mitt. vom 24. XI. 1976). Demnach könnte jazz-bo eine volksetymologische Umstellung von bajazzo sein. Die Doppelbedeutung von jazz-bo hätte ihre präzisen Entsprechungen in den Eigenarten und der Doppelfunktion des bajazzo der commedia dell' arte: der „lustig" gekleidete arme Teufel im Flickengewand als pfiffiger, geistreicher Spaßmacher und Diener. Für einen solchen Zusammenhang sprächen „die inhaltliche Kongruenz und das Zusammenfallen der populären Ebenen", und im übrigen sei nur so „plausibel, daß jazz-bo früher als jazz selbst nachweisbar ist". Für den Weg nach New Orleans – einem alten frz. und ital. Opern- und Theaterzentrum – böten sich zur Erklärung zwei Möglichkeiten, vielleicht „auch deren Zusammenwirken: 1. direkt über die commedia dell'arte und deren akrobatische Spätformen… oder 2. nach dem Welterfolg von Leoncavallos *Bajazzo* 1892, was das Auftreten dieses Wortes erst um die Jahrhundertwende erklärte".

*

(b/c) Auf die potentielle Verbindung von jaser (schwatzen, tratschen) und Jazz ist mehrfach hingewiesen worden (vgl. Merriam/Garner 380ff.), seltener auf die von chasse/chasser (Jagd/jagen) und Jazz (hauptsächlich Dauer 86ff.). Unter phonetischen Aspekten lassen sich gegen beide Thesen kaum Einwände erheben, rein klanglich ähneln sich die frz. Worte und Jazz weitgehend. Quellenmäßig belegbare und geographisch geortete Zusammenhänge sind im kreolischen Süden der USA allerdings nicht aufgedeckt worden (Auskunft des Trésor de la langue Française, 1976). Die Wahrscheinlichkeit etymologischer Verbindungen ist aber zumindest für CHASSE/CHASSER nicht von der Hand zu weisen. Darf der originäre semantische Kern von Jazz bzw. to jazz – unbeschadet der sexuellen Aspekte – mit effectively aimed force, speed, animation, frenzy bzw. to speed up, to generate excitement angegeben werden, dann erscheint die Beziehung zu jaser zwar ein wenig gesucht, zu chasse/chasser aber hat sie einige Wahrscheinlichkeit: zum einen aufgrund der Bedeutung, zum andern durch den Umstand, daß hier ein Substantiv und ein homonymes Verb – homonym jedenfalls in den einschlägigen Flexionsformen (Imperativ und indikativisches Präsens) – zur Verfügung stehen. Für die Bezeichnungsfunktion von Jazz heißt das: ein „energetisches" Wort wie Jazz muß einen verbalen Aspekt haben; und ohne substantivische Erscheinungsweise wäre schwerlich eine Etikettbildung möglich. Schließlich darf auch der wenig beachteten Orthographie von Jazz in der Frühzeit Beachtung geschenkt werden, wenn mehrfach die Version Jass erscheint. Doch bleiben alle Überlegungen ohne Quellenbelege hypothetisch; erst recht im Bereich des Slang bzw. Patois (Argot) – wenngleich ein solcher Bereich auch wieder manche Gesetze der Linguistik ad absurdum führen und scheinbar Unmögliches möglich machen kann.

II. (1) Die Umstände, unter denen aus einem angloamerikan. Slang-Wort, das ursprünglich im Neger-Milieu des amerikan. Südens beheimatet war, der global akzeptierte mus. Terminus Jazz werden konnte, lassen sich nur bedingt erhellen. Die wenigen Quellen sind in der Regel von so zweifelhafter Qualität, daß alle Aussagen, die sich darauf gründen, gewisse Unschärfen aufweisen. Mit diesen Vorbehalten sind der Zeitraum und die Orte, in dem und an denen das Wort Jazz erstmals als eine Art Terminus auftritt und sich schließlich durchsetzt, anzugeben: zwischen 1913 und 1917 in San Francisco, Chicago und New York. (Es ist keineswegs auszuschließen, daß die Musik schon vorher sporadisch mit dem Wort Jazz benannt worden ist, doch fehlen bislang für einen wesentlich früheren Zeitpunkt jegliche Anhaltspunkte und überdies auch die Voraussetzungen hierfür; vgl. *Oxford Engl. Dict.* II, 408.)

Der Bezeichnungsvorgang läßt sich folgendermaßen rekonstruieren:

1) In Sportkreisen in und um San Francisco scheint das Wort Jazz von einem weißen Journalisten gezielt für eine jazzähnliche Musik im Entertainment der Sportwelt eingeführt worden zu sein – für eine Musik von Euroamerikanern (Art Hickman). Das vorher schon nicht ganz unbekannte Wort soll sich aufgrund seiner assoziativen Kraft modeartig ausgebreitet haben (vgl. Merriam/Garner 386f. und *Oxford Engl. Dict.*, loc. cit.).

2) Das aus New Orleans stammende Ensemble von Tom Brown hatte 1915 ein Engagement in Chicago (Lamb's Café). Von einem geschäftstüchtigen Manager wurde es als *Tom Brown's Dixieland Jass Band* plakatiert. Dies war die erste weiße Gruppe aus New Orleans, die in Chicago verpflichtet wurde, und es war die erste Gruppe überhaupt, die das Wort Jazz in ihren Namen aufgenommen hat. Der in der Unterwelt angesiedelte und keineswegs überall gesellschaftsfähige Ausdruck war als Werbe-Gag gedacht, vergleichbar dem zwielichtigen Wort Underground in den 60er/70er Jahren. Er erfüllte seinen Zweck vollauf – so sehr, daß Gewerkschaftskreise die gewerkschaftlich nicht organisierte Brown-Band mit dem Wort Jazz sogar zu diskreditieren suchten.

Arnold Loyacano, der Bassist des Ensembles, berichtet über das Engagement:

I was in Tom Brown's band, which was the first white band to ever go to Chicago and play jazz. This is the story. In 1915, Myrtle Howard was a vaudeville dancer at West End, in New Orleans, and her manager, Joe Gohrum, heard us playing and asked if we'd like to go up to Lamb's Cafe, in Chicago. No one knew we were leaving because if we didn't make good and had to come back, that'd look pretty bad. So we kept it a secret.. Now just remember that there had been a string ensemble playing there, and WE had been playing on the back of a wagon. We couldn't play soft. Didn't know what soft was!! Here we come in with a trombone, clarinet, and cornet. People held their ears and yelled, „*Too loud*". Well, why not? We'd followed strings! And there was a tile floor in the place, and what looked like a tin ceiling...
That's when people started calling our music „jazz". The way the Northern people figured it out, our music was loud, clangy, boisterous, like you'd say, "Where did you get that jazzy suit?" meaning loud or fancy. Some people called it „jass". Later, when the name stuck, it was spelled with a „z", „jazz" (nach *Hear Me Talkin' to Ya* 81).

3) Die erste Schallplatte der Jazzgeschichte nimmt Anfang 1917 die *Original Dixieland Jass Band* auf, und zwar unter eben diesem Namen, den sie sich bei ihrer Neuformierung 1916 zugelegt hatte. Auch dies war eine weiße Gruppe aus New Orleans, die 1915/16 in Chicago gespielt hatte. Ihre dortigen Erfolge brachten ihr 1916 ein Engagement in New York ein (Reisenweber's Cabaret), wo sie sich sensationelle Popularität erspielte. Die Popularität der Musik und des sie repräsentierenden Ensembles führten unmittelbar zur Verbreitung des Jazz auf der Schallplatte (früheste Aufnahmen ebenfalls in New York). Dieses Medium aber verhalf dem nun zum Schallplattenetikett gewordenen Wort Jazz – das über den Namen der Band hinaus in einem der beiden Titel der ersten Schallplatte in Erscheinung trat (*Dixie Jass Band One-Step*) – entscheidend zum Durchbruch. (Ferner unternahm die *Original Dixieland Jass Band* als erstes authentisches Jazzensemble 1919 eine triumphale Europa-Tournee.)

4) Vor 1917 kennen die afroamerikan. Musiker in New Orleans das Wort Jazz weder für ihre Musik noch für die Namen ihrer Ensembles. Nach der Einbürgerung dieses von außen verordneten Etiketts wählen die meisten von ihnen nun ebenfalls Namen mit dem Wortbestandteil Jazz, gleichsam als qualifizierende Kennmarke für ein fremdes Publikum; unter ihnen Freddie Keppard (*Original Creole Band* wird *Freddie Keppard and His Jazz Cardinals*), King Oliver (*Magnolia Band* wird *King Oliver's Creole Jazz Band*), Kid Ory (*Kid Ory's Band* / *Kid Ory's Brown Skinned Babies* / *Kid Ory's Seven Pods of Pepper* wird *Kid Ory's Original Creole Jazz Band*).

Am Bezeichnungsvorgang sind folgende Aspekte bemerkenswert:

1) Zu einer Etikettierung kommt es erst, nachdem die Musik Jazz sich konsolidiert und über die USA verbreitet hat. Die „SÜDSTAATEN-MUSIK" erhält ihren Namen also nicht in New Orleans, sondern überall dort, wo in den 10er Jahren Kapellen aus New Orleans aufgetreten sind: im äußersten Westen (San Francisco), Norden (Chicago) und Osten (New York). Das überregionale Auftreten der neuen, fremden Musik macht ein Benennen dringlich, und das wiederum setzt ein Erkennen dieser Musik in ihrer Identität voraus.

2) Es sind weiße Musiker und weiße Promoter, die die Musik mit dem umgangssprachlichen Wort Jazz benennen. Die Wahl gerade dieses Wortes ist als interpretierende Übereinkunft zu verstehen, als ETIKETTENHAFTE WEISSE INTERPRETATION EINER SCHWARZEN MUSIK. Es interpretiert sie im Blick auf ihre Herkunft aus dem Neger-Milieu, auf ihre Halbwelt-Aura und auf ihre Wirkung.

3) Die Bezeichnung der Musik ist anschaulich und treffend, denn die vielen Bedeutungsnuancen des umgangssprachlichen Wortes Jazz stimmen darin überein, daß sie eine VITALE KRAFT meinen oder von ihr Zeugnis geben: „Durch die Übertragung dieses Wortes auf eine neue Musikform möchte man zum Ausdruck bringen, über welch außergewöhnliche Kraft sie verfügt, um alle, die mit ihr in Berührung kommen, in den magischen Bann einer heftigen Erregung zu ziehen" (Dauer 87).

*

Exkurs 1: In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß die Aufforderung jazz it up – drastisch: stir it up (= put in pep and ginger) – zum Musiker-Vokabular im Show-Geschäft gehört haben soll (Minstrelsy, Vaudeville). Demnach wäre jazz it up eine situationsbezogene Redewendung gewesen, die dem Musikmachen eine bestimmte Richtung zu geben hatte, vergleichbar einer con-fuoco-Anweisung in Partituren der europ. Musiktradition. Derartige Sprachgewohnheiten lassen sich natürlich nicht mehr exakt nachprüfen, Querverbindungen zum Jazz wären aber durchaus denkbar, zumal das Milieu der neuen Musik mit dem von Minstrelsy und Vaudeville verschwägert war. Anknüpfungspunkte beim Benennen der Musik Jazz waren also gegeben. Durch das Etikett Jazz wäre diese Musik per definitionem das geworden, was sie in ihrer Substanz ist: stired up und stiring up (vgl. Merriam/Garner 379 ff.).

*

Exkurs 2: Immer wieder wird berichtet, die Musik Jazz sei nach einem legendären Musiker benannt worden, dessen Spitzname Jasbo war oder dessen Vorname zu Jasbo korrumpiert worden sein soll. (Das Spiel mit Übernamen ist ein im Entertainment aller Zeiten beobachtetes Phänomen.) Jasbo habe sich großer Beliebtheit beim Publikum erfreut. Die ermunternden Zurufe „more, Jasbo" hätten zu „more Jazz" geführt. Diese bis 1919 nach Chicago zurückzuverfolgende Geschichte ist die Wurzel zahlloser verwandter Geschichten (von denen sich ein Stemma erstellen ließe) (vgl. Merriam/Garner 373 ff.).
Die vermutliche Urgeschichte sei wegen ihrer ungewöhnlichen Breitenwirkung voll zitiert:

The Music Trade Review LXVIII, 14.VI.1919: Chicago, Ill., June 9. Roger Graham, Chicago music publisher, has his own pet theory of the origin of jazz music and firmly believes it to be the true one. Five years ago, in Sam Hare's Schiller Cafe on Thirty-first street, „Jasbo" Brown and five other alleged musicians, members of what might have been called, with the aid of imagination, an orchestra, dispensed „melody" largely for the benefit of Sam Hare's patrons. Jasbo doubled with the piccolo and cornet. When he was sober Jasbo played orthodox music, but wrapped around three or four glasses of gin Jasbo had a way of making his piccolo produce strains of the wildest, most barbaric abandon. Strange to say, though, Mr. Hare's patrons, if they could help it, never allowed Jasbo to maintain sobriety when on the job. They liked the thrilling sensation of the piccolo's lawless strains, and when Jasbo put a tomato can on the end of his cornet it seemed as though the music with its strange, quivering pulsations came from another world. (One guess as to which world.)
Patrons offered Jasbo more and more gin. First it was the query, „More, Jasbo?" directed at the darky's thirst; then the insistence, „More, Jasbo!" directed at the darky's music, and then just plain „more jazz." (32).

Die Strukturen dieser in einer zweifelhaften Quelle überlieferten Geschichte, der Züge von Stammtisch-Phantasie anhaften, entstehen aus der Montage von Versatzstücken; und doch hat sie sich – mit Modifikationen durch den Austausch von Namen, Orten, Einzelheiten – hartnäckig festgesetzt, selbst in musikwiss. Enzyklopädien.
Der Vorgang, bei dem ein historisches Ereignis mit konkreten Personen in Verbindung gebracht wird, hat grundsätzliche Bedeutung. Für ihn gibt es in der Geschichte, in archaischen Zeiten und Gesellschaften und in den Unterschichten zahllose Parallelen. Dahinter verbirgt sich die Vorstellung, geschichtsmächtige Ereignisse könnten nur von namhaften einzelnen Personen bewirkt sein; letztlich aber verdeckt sie das Unvermögen, prozessual und abstrakt zu denken. Es ist jedenfalls mehr als zweifelhaft, daß die weltweit verbreitete Musik Jazz durch ein regionales Zufallsereignis von anekdotenhaftem Zuschnitt zu ihrem Namen gekommen sein soll.
Gleichwohl bleiben einige Frage: Warum hält sich eine lächerliche Anekdote? Spielt ihr Alter eine Rolle, das nämlich in die unmittelbare Nähe des Bezeichnungsvorgangs führt (1919, Chicago)? Was meint das Slang-Wort Jasbo (jazz-bo), und woher stammt es? Gibt es zwischen den Jazz-Musikern und der Musik, die sie machen und repräsentieren, terminologische Verbindungen in der Umgangssprache? Ein umgangssprachliches Wort erscheint hier offenkundig als Eigen- bzw. Spitzname.

*

(2) Eine anonyme Musik hatte in einer bestimmten Phase ihrer Existenz einen Namen erhalten, der an ihr haftenbleibt: Jazz. Mit diesem Wort war ein ebenso publikumswirksames wie prägnantes Etikett gefunden, mit dem sich Musiker und Nichtmusiker in gleicher Weise identifizierten. Die weitere „Jazz"-Geschichte ist aber dadurch gekennzeichnet, daß die in den 10er Jahren erstmals ‚Jazz' genannte Musik sich auch in der Folgezeit ungemein häufig und ungemein rasch geändert hat, mit Konsequenzen für die Frage nach ihrer Identität, und daß diese Musik eine immer größere Verbreitung gefunden hat, mit der Konsequenz einer vielschichtigen Rezeption, in deren Prozeß Jazzgeschichte und Wirkungsgeschichte subtil miteinander verflochten sind. All das schlägt sich terminologisch in einander ablösenden ALTERNATIVBEZEICHNUNGEN nieder.

In Jahrzehnten gefaßt, ergibt sich folgendes Bild:

(a) Die 20er Jahre stehen ganz im Bann der neuen Musik Jazz, die nun unwiderruflich Fuß faßt, in Amerika und in Europa. Es ist kein Zufall, daß das Jahrzehnt als Jazz Age einen sprechenden Namen erhalten hat (F. S. Fitzgerald, *Tales of the Jazz Age*, New York 1922). Für die Musik selbst ist der Name Jazz weithin unbestritten.

(b) Die 30er Jahre führen zu einem akkulturellen Ausgleich zwischen afroamerikan. und europ. geprägter Mu-

sik, was sich rhythmisch in einer Art „Schwingen" zeigt. Für diese akkulturierte Musik kommt eine Bezeichnung auf, die das Etikett Jazz zeitweise zu verdrängen scheint, ohne daß die Initiatoren der Namensgebung bekannt wären: Swing (Mitte der 30er Jahre, spätenstens 1936 allgemein verbreitet). Offenbar ist die Leitvokabel von den Musikern selbst gewählt worden.

Zweierlei ist am Wort Swing als Synonym für Jazz bemerkenswert: zum einen, daß es neuartige rhythmische Spezifika zu bezeichnen in der Lage ist, also eine durchaus musiktechnische Bezeichnungsfunktion erfüllen kann; zum andern, daß es gesellschaftlich weniger belastet ist als Jazz. Die Swing-Repräsentanten unter den Jazzmusikern haben offenbar ein Unbehagen an der „proletarischen" Bezeichnung ihrer Musik verspürt; und ein Teil der goutierenden Betrachter begrüßt das Synonym, weil der Verzicht auf ‚Jazz' sinnfällig macht, wie die Musik ihre angeblich „primitive" Kindheit ein für allemal abzustreifen im Begriff ist.

Paul Whiteman, einer der ersten, die glaubten, den Jazz „kultivieren" zu müssen, schreibt im Rückblick auf sein als epochal bewertetes Konzert vom 12.III.1924 (unter den Zuhörern in der New Yorker Aeolian Hall waren u.a. Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Sergej Rachmaninow und Leopold Stokowski):

My idea for the concert was to show these skeptical people the advance which had been made in popular music from the day of discordant early jazz to the melodious form of the present (P.Whiteman u. M.M.McBride, *Jazz*, 1926, zit. nach M.W. Stearns, *The Story of Jazz*, New York 1956, 166).

Die beschriebene Musik erhält bei den Zeitgenossen den Namen Symphonischer Jazz (Ende der 20er Jahre); in Wirklichkeit handelt es sich um Jazz-Surrogate und keineswegs um eine kultivierte Überhöhung des Jazz (als Endziel seiner Geschichte).

(c) Zu Beginn der 40er Jahre (1941) erscheint eine von Afroamerikanern getragene Musik, die sich vehement gegen den herkömmlichen Jazz stellt und den Anfängen eines schwarzen Nationalismus in den USA korrespondiert. In Musikerkreisen erhält sie den dadaistischen Namen Bebop (auch Rebop und Bop), ohne daß die Beteiligten unter sich hätten klären können, wie es zu dieser Benennung gekommen ist (vgl. *Hear Me Talkin' to Ya* 349ff.). Eine bestimmte Absicht ist mit der Namensgebung nicht verbunden, es sei denn die, sich erneut und diesmal vehementer als bisher von der Vergangenheit zu trennen. Dabei ist zu berücksichtigen, daß der Jazz in seiner Swing-Phase und unter dem Namen Swing eine ungeheure Breitenwirkung erzielt hatte, freilich mit einer zunehmend einseitigen Akzentuierung als „Gebrauchsmusik", also mit einer „Vulgarisierung" neuer Art.

(d) Um 1960 kommt es durch die Initiative afroamerikan. Musiker zu beträchtlichen Umwälzungen im Jazz, die als bislang stärkster Traditionsbruch zu verstehen sind. Dabei fällt auf, daß schwarze wie weiße Musiker neue Bezeichnungen für ihre Musik einzuführen versuchen, da sie deutliche Animositäten gegenüber dem Wort Jazz haben. In den Augen der Betroffenen steht es für „Onkel Tom's Hütte" und „Jim Crow", d.h. für den ausgebeuteten und unmündigen Schwarzen, und für Entertainment. Inzwischen hat der Jazz jedoch ein so artifizielles Niveau erreicht, daß sich – auch in seiner Grammatik – die Grenze zur europ. Musiktradition in deren postserieller Phase verwischt. Diese Vorgänge spiegeln die terminologischen Alternativvorschläge zu Jazz, die im übrigen versuchen, der individuellen Bewußtseinslage der Musiker gerecht zu werden.

Durchgesetzt hat sich – zumindest in Europa – die als handlich empfundene Begriffserweiterung ‚Free Jazz', nach der gleichnamigen, stark beachteten Schallplattenaufnahme von Ornette Coleman (17. V. 1961). Free Jazz ist zwar eine Leerformel, doch insofern aussagefähig, als sie andeutet, daß der mit Free Jazz bezeichnete Jazz auf Traditionelles verzichtet, um Neuem Raum geben zu können.

Wenn sich das Etikett Jazz durchgesetzt hat, so dürfen darüber nicht die zahlreichen Alternativbezeichnungen vergessen werden, die das Wort Jazz durchweg meiden. In ihrer Summe sind sie aufschlußreicher als die Bezeichnung Free Jazz. Ihre Fülle dokumentiert das Unbehagen an der Vergangenheit der Musik Jazz im Spiegel ihres Namens, d.h. sie dokumentiert die Provokation der Jazzgeschichte durch die Musiker selbst, weil diese Geschichte mit den eigenen Zielvorstellungen kollidiert: eine in der Eigenregie dtsch. Musiker betriebene Schallplattenfirma nennt sich *Free Music Production*; Karlhanns Berger gründet mit Gleichgesinnten eine *Creative Music Foundation*; ein Ensemble um Berger und Don Cherry heißt *New York Total Music Company*; der Orchesterleiter Sun Ra bezeichnet seine Musik als ‚Space Music'; der Posaunist Roswell Rudd spricht von ‚Survival Music' und der Tenorsaxophonist Albert Ayler von ‚Free Music'; zu Beginn der 60er Jahre konkurriert am stärksten ‚New Thing' mit ‚Free Jazz'; weitere Bezeichnungen sind u.a. ‚Free Form', ‚New Music', ‚Contemporary Music' oder einfach ‚Music' (vgl. u.a. *Vingt-six Jazzmen nouveaux à la question*).

*

Exkurs: Um ein neues Etikett für den Jazz zu finden, hatte das Jazz-Magazin *Down Beat* 1949 sogar einen Wettbewerb ausgeschrieben, mit der folgenden Begründung (Jg. XVI, 15.VII. 1949):

For years, musicians, writers, and critics have complained there is no word to describe the music of today. The term *jazz* has lost its significance. *Swing* just isn't swung anymore. *Be-bop* refers to one restricted form or school...

The same situation existed back in the early '30s, when the word *jazz* had been applied to the music of the Ted Lewises and the Paul Whitemans and had lost much of its virility and color... So we are asking all the readers of *Down Beat* to join this campaign to discover a word or term which will describe all our music from Dixieland through bop...

Join the fun! Help select the word to replace outworn *jazz*! (10).

Von den eingesandten Vorschlägen wurden 26 in dieser Reihenfolge prämiert (4.XI.1949, 1):

1. Crewcut
2. Amerimusic
3. Jarb
4. Freestyle
5. Mop
6. Novaclassic
7. Pulsemusic
8. Mesmerhythm
9. Le Hot
10. Bix-E-Bop
11. Hip
12. Id
13. Sock
14. Swixibop
15. X-Tempo
16. Ragtibop
17. Blip
18. Beatpoint
19. Idoism
20. Ameratonic
21. Improphony
22. Schmoosic
23. Syncorhythm
24. Beatfelt
25. Syncope
26. Reetbeat

Dieses Ergebnis kommentierte die *Down Beat*-Redaktion folgendermaßen:

The judges were unanimous in the opinion... that none of the hundreds of words submitted which poured in could be accepted as a suitable substitute for *jazz*...
Probably now we will revert to the continued use of jazz with more satisfaction and with greater assurance. It might be nice to utilize 'crewcut' once in awhile, as a change of pace and to avoid monotony. But if any word ever replaces jazz it will have to be because, like Topsy, it 'just growed' (1).

*

III. (1) Mit der globalen Verbreitung des Jazz nimmt seine Rezeption komplexe Ausmaße an, und zwar insofern, als sie je nach Zeit, Ort, Ebene und Individuallage der Rezipienten unterschiedlich ausfällt. Daher ist in ihr das Wort Jazz eine KULTURGESCHICHTLICHE, KULTURKRITISCHE oder KULTURPOLITISCHE CHIFFRE, die für dies und jenes stehen kann und ihre Bedeutungsintentionen beliebig ändert.

Die verschiedenen Aspekte dieser rezeptionsgeschichtlichen Chiffre seien an folgenden Beispielen verdeutlicht:

(a) Von Anfang an hat ein mus. engagierter Kulturjournalismus den Jazz begleitet. So widmen die *Musikblätter des Anbruch* dem Phänomen bereits 1925 (Jg. VII) eine ganze Nummer. Begründungen dafür liefert der Herausgeber Paul Stefan im Vorwort des Heftes. Es enthält alle Reizworte, die „Jazz" für ihn freisetzt:

Da wir, lieber Leser, Besseres zu tun haben, als auf irgend eine Art von „Würde" bedacht zu sein, sprechen wir hier vom Jazz. Es gibt der Redaktion eine besondere Genugtuung, daß unsere Freunde, die dazu das Wort nehmen, nicht alle dasselbe sagen. In einem sind sie, sind wir einig: daß dieses böse Etwas, der Jazz, der Anfang einer Revolution sein kann. Und da unser Blatt den Erschütterungen jeglicher Gewohnheit nachspüren, ja sie vorspüren möchte, vergeben wir uns nichts, wenn wir hier zur Stelle sind, erklären vielmehr, daß uns ein wilder Jazz, in irgend einer Bar gespielt, ja meinetwegen selbst nur von der Schallplatte her bekannt, wichtiger scheint, als ein halbes Dutzend Dutzendabende im Konzertsaal. Und auch ernsthafter.
Jazz ist uns Europäern eine Sache der Ferne und der Zukunft, lockend wie alles, was hinter den Bergen liegt und gar hinter dem Meer... für uns bedeutet er:
Auflehnung dumpfer Völkerinstinkte gegen eine Musik ohne Rhythmus.
Abbild der Zeit: Chaos, Maschine, Lärm, höchste Steigerung der Extensität – Triumph des Geistes, der durch eine neue Melodie, neue Farbe spricht.
Sieg der Ironie, der Unfeierlichkeit, Ingrimm der Höchstegüterwahrer.
Überwindung biedermeierischer Verlogenheit, die noch allzu gerne mit Romantik verwechselt wird; Befreiung also von der „Gemütlichkeit".
Reichtum, Glück, Ahnung lichterer Musik (187).

(b) Von den Philosophen hat sich besonders Theodor W. Adorno mit dem Jazz auseinandergesetzt. In seinen eigenwilligen Äußerungen steht „Jazz" für die als Archaik getarnte, in Wirklichkeit aber in die Warenwelt verstrickte Unfreiheit der Subjektivität; steht „Jazz" für Distanzlosigkeit durch Rausch, für das mänadisch Zerstörende; steht „Jatz" (Jazz) assoziativ für Hatz und für Bluthunde... Sein Unbehagen erläutert Adorno in einem 1937 geschriebenen, damals aber unveröffentlichten Nachwort zu der im gleichen Jahr erschienenen Studie *Über Jazz*:

Jener Titel des Debussyschen Präludiums „Général Lavine, excentric", scheint programmatisch die Idee des Jazz vorwegzunehmen. Gibt man dem Wort Lavine die deutsche Bedeutung – für die freilich sonst im Französischen nur avalanche einsteht –, so bezeichnet es jedenfalls das Losbrechende, regellos Stürzende; auch das Beängstigende zugleich; die Lawine aber ist wiederum, als identisch mit der zerstörenden gesellschaftlichen Instanz, ein General; der General zugleich dadurch verspottet, daß man ihm den Namen der Lawine beilegt... Das paradoxe Wesen, das als von der Gesellschaft verstümmelt Hohn erntet und als ihr Souverän verherrlicht ist, heißt Excentric. Wenn er am Ende des Präludiums gleichsam im Scheinwerferlicht präsentiert wird, und die Bewegung innehält; dann könnte leicht das Modell des Jazz-Subjekts erstellt sein, das später, zwangshaft invariant, das gleiche Tableau wiederholt (*Moments Musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*, Ffm. 1964, 115f.).

(c) Unter den Malern, die für den Jazz Interesse bekundet haben, befindet sich Henri Matisse. 1943 betitelt er einen Collage-Zyklus aus Buntpapier mit *Jazz*. Die Chiffre meint für ihn improvisatorisch freies Gestalten, also Analogie in den Gestaltungsverfahren von Maler und Jazzmusiker; weniger zielt sie auf thematisch Benennbares (das freilich nicht ausgeschlossen wird – Zirkus, Märchen, Reisen). Diese Gedanken sind im hs. Kommentar des Zyklus skizziert, der in die Gesamtkomposition einbezogen ist:

Ces images aux timbres vifs et violents sont venues de cristallisations de souvenirs du cirque, de contes populaires ou de voyage. J'ai fait ces pages d'écritures pour apaiser les réactions, simultanées de mes improvisations chromatiques et rythmées, formant comme un „fond sonore" qui les porte, les entoure et protège ainsi leurs particularités (zit. nach *Ecrits et propos sur l'art*; texte, notes et index établis par D. Fourcade, Paris 1972, 240).

(d) Mehrfach haben sich Politiker veranlaßt gesehen, zum Jazz Stellung zu nehmen, so auch die Nationalsozialisten. Im Rahmen ihrer Ideologie ist „Jazz" mehr als eine mus. Sachbezeichnung. Was für sie in dieser Chiffre mitschwingt, läßt sich einer drastischen Äußerung von 1944 entnehmen:

W. Stumme, *Musik im Volk*, Berlin [2]1944: Die Jazzmusik ist zwar als artfremde Erscheinung häufig erkannt und als solche bezeichnet worden, eine aktive Abwehr auf breiter Front hat aber noch nicht eingesetzt. Es steht fest, daß der Jazz amerikanischen Ursprungs ist, wobei es hier gleichgültig ist, zu wieviel Teilen er jüdische, negroide oder amerikanische Elemente enthält. Dieses pseudo-musikalische Bargemisch wirkt heute als Bastard im deutschen Volkstum. Alle Eindeutschungsversuche am Jazz, den man gern als ein „Kind der Zeit, des Tempos oder der schnellebigen Gegenwart" bezeichnet, vergrößern die Gefahr, statt sie abzuwehren. Hier fordert der Krieg, den wir führen, daß eine rassebewußt denkende Nation sich restlos dieses amerikanisch-jüdischen und von dorther planmäßig angesetzten Narkotikums entledigt. Es ist eine politische Tat der Heimat, wenn sie während der Kriegsjahre nicht nur (auf Grund des Tanzverbots) das weitere Anwachsen der Jazzmusik verhindert, sondern sich entschließt, die amerikanisch-jüdische Musikware als „Muster ohne Wert" an den Absender zurückzureichen. Solange der Jazz als knieerweichende und haltungslose Afterkunst leben darf, gibt es weder einen deutschen Tanz oder eine deutsche Tanzmusik noch eine wirkliche Geselligkeit! Wie wäre es um unser Volk bestellt, wenn sein Rasseinstinkt im Bereich des Volksliedes ähnlich versagt hätte wie in der Frage des Tanzes? (nach Wulf 358).

(e) Am nachhaltigsten hat der Jazz auf die Musiker gewirkt. Für einen Komponisten, der wie Bernd Alois Zimmermann seinen Zenit in den 60er Jahren erreicht, verbinden sich mit der Chiffre „Jazz" Gedanken, wie sie 1969 in Zimmermanns Einführung zu seiner Komposition *Die Befristeten* fixiert sind:

Welche Anziehung übt der Jazz auf Komponisten aus, die nicht eigentlich von ihm herkommen? Wenn man unterstellen will, daß eine solche Anziehung – bis auf wenige Ausnahmen – generell zu beobachten ist, dann kann man sagen: vielleicht die Anziehung, die dann zu konstatieren ist, wenn Menschen von natürlicher Begabung musizieren...
Wenn ich zu der Ausgangsfrage zurückkehre, warum Jazz so anziehend, insbesondere auf Komponisten unserer Zeit wirkt, so möchte ich annehmen, daß es an dem hohen Grad von Unverbrauchtheit liegt, der den originären Jazz womöglich in größerem Umfange zu kennzeichnen vermag als eine Musik, die „Unverbrauchtheit" unter der gelegentlich illusionären Bezeichnung „neue Musik" zu suggerieren versucht (*Intervall u. Zeit. Aufsätze u. Schriften z. Werk*, hg. von Ch. Bitter, Mainz 1974, 62).

(2) Immer wieder sind Versuche unternommen worden, den Jazz neu zu benennen, doch wurde die ursprüngliche Bezeichnung letztlich beibehalten: bei den meisten „Zuschauern" (bzw. „Zuhörern") und als praktische Kennmarke bei vielen Musikern (denn auch das Etikett Free Jazz löst sich terminologisch nicht von der Vergangenheit). Mit der Jazzgeschichte entsteht ein sie begleitendes historisches Bewußtsein, das gleichzusetzen ist mit einem Kontinuitätsbewußtsein. Die Tatsache, daß trotz einer sich wandelnden Sache der die ursprüngliche Sache bezeichnende Terminus festgehalten wird, ist aus der Überzeugung zu verstehen, die Musik habe ihre Identität bewahrt.
Hier spielt das Bewußtsein der zahllosen und untereinander höchst heterogenen Rezipienten, das deutlich von dem der Musiker unterschieden ist, eine entscheidende Rolle. Bezeichnenderweise setzt eine methodisch bewußte Jazzwissenschaft in eben dem Augenblick ein, in dem die Brüskierung der Jazzgeschichte durch die Musiker eine Reizschwelle überschreitet – in dem nach den Intentionen der Musiker „Jazz" zu etwas Vergangenem wird. Ende der 50er Jahre proben Repräsentanten des Free Jazz den Aufstand. Von ihnen liefert Ornette Coleman 1959 mit seinen Schallplattenaufnahmen sinnfällig die Titel: *Tomorrow Is the Question*, *The Shape of Jazz to Come*, *Change of the Century*. Um 1960 erscheinen die methodisch fundierten jazzwiss. Pioniertaten, d.h. die grundlegenden Arbeiten von Alfons M. Dauer (1958 und 1961), wenige Jahre später konstituiert sich die Internat. Ges. f. Jazzforschung (1969). Zugleich mit der exakten Jazzwissenschaft setzt auch eine saubere Begriffsforschung ein, wird Jazz WISSENSCHAFTLICHER TERMINUS. Die entscheidenden terminologischen Klärungen stammen von Dauer (1961), Andre Asriel (1966) und Alan P. Merriam/Fradley H. Garner (1968, in einer Erstfassung bereits 1960).

Lit.: Einschlägige Art. in: A Dict. of Americanisms on Hist. Principals, ed. M.M. MATHEWS, 2 Bde, Chicago 1951; Webster's Third New Internat. Dict. of the Engl. Language Unabridged, ed. PH. B. GOVE, London 1961; E. PARTRIDGE, A Dict. of Slang and Unconventional Engl., Suppl., London [6]1967; H. WENTHWORTH u. ST. B. FLEXNER, Dict. of American Slang, New York u. Bln-Schöneberg [2]1967; A Supplement to the Oxford Engl. Dict., ed. R.W. BURCHFIELD, 2 Bde., Oxford 1972/76; W. von WARTBURG, Frz. Etymolog. Wörterbuch, Art. captiare, Bd. II/1, Lpz. u. Bln 1940; Art. gas-, Bd. IV, Basel 1952; H.L. MENCKEN, The American Language. An Inquiry into the Development of Engl. in the United States, Suppl. II, New York 1948, s. Reg.; L.V. BERREY u. M. van den BARK, The American Thesaurus of Slang. A Complete Reference Book of Colloquial Speech, New York [2]1952, s. Reg.; N. SHAPIRO u. N. HENTOFF (Hg.), Hear Me Talkin' to Ya. The Story of Jazz by the Men Who Made It, New York u. Toronto 1955; A.M. DAUER, Jazz – die magische Musik. Ein Leitfaden durch den Jazz, Bremen 1961; J. WULF, Musik im Dritten Reich. Eine Dokumentation, Gütersloh 1963; Vingt-six jazzmen nouveaux à la question (anon.), in: Jazz Magazine Nr. 125, Dez. 1965; G. CHASE, America's Music. from the Pilgrims to the Present, New York etc. [2]1966; A. ASRIEL, Jazz. Analysen und Aspekte, Berlin 1966; P. ROBERT, Dict. alphabétique et analogique de la langue frç., Paris [2]1966, Art. chasse u. chasser, Bd. I; Art. jaser, Bd. III; A.P. MERRIAM u. F.H. GARNER, Jazz – the Word, Ethnomusicology XII, 1968; TH. LUCKMANN, Soziologie d. Sprache, in: Hdb. d. Empirischen Sozialforschung, hg. von R. König, Bd. II, Stuttgart [2]1969; R. FARK, Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte d. Jazz im soziokulturellen Wandel, Berlin 1971; J. HUNKEMÖLLER, Igor Strawinskys Jazz-Porträt, AfMw XXIX, 1972; DERS., Das lexikographische Stichwort „Jazz" in d. Musikwiss., in: Kgr.-Ber. Kopenhagen 1972, Bd. II, Kopenhagen etc. 1974; DERS., Faktoren d. Jazz-Evolution, in: Kgr.-Ber. Berlin 1974 (im Druck); DERS., Zur Terminologie afro-amerikan. Musik, in: Jazzforschung/Jazz Research IX, 1977.

Jürgen Hunkemöller, Heidelberg 1976

Kadenz

ital. cadenza (von mittellat. cadentia, früheste Belege Part. Neutr. Plur. von cadere: fallen, stürzen, hängen, enden, auslauten), Tonfall, Tonschluß, Akzent, Aussprache, Takt, Rhythmus; metr. rhythmische Ausbildung des Versendes, Gangart; milit. Feuerfolge; ökon. Arbeitsleistung; relatinisiert (15.Jh.) in cadentia (Subst. Fem. Sing.); span. cadencia (seit 17.Jh.); frz. cadence; engl. cadence (auch cadenza), älter: cadens u. cadency; dtsch. Kadenz, älter: Cadentz, Cadenz.

I. (1) Im Sinne einer mus. Schlussbildung wird das Wort cadentia (cadenza) seit dem späten 15.Jh. (Florentius de Faxolis, 1495/96) zuerst in Italien gebraucht; es löst den Terminus → clausula (III.) in dieser Bedeutung ab. (2) Um die satztechnischen Begebenheiten der verschiedenen Schlußbildungen terminologisch zu präzisieren, werden dem Wort spezifizierende Epitheta beigegeben. Diese unterscheiden sich (a) nach den Tonstufen, (b) nach den Tonschritten, (c) nach den Grundnotenwerten, (d) nach den Arten des Kontrapunkts, (e) nach dem Schlussintervall, (f) nach dem Penultima-Intervall zwischen Diskantklausel und tiefster Stimme, (g) nach dem Tongeschlecht.

II. (1) Im Italien des ausgehenden 16.Jh. (Bassano 1585) und unabhängig davon im Frankreich des 17.Jh. wurde cadenza (aus dem Zusammenhang ‚cadenza diminuta‘: verzierte Schlußbildung) zur Bedeutung von Verzierung verselbständigt. (2) Um die Vielfalt, mit der im Frankreich des 18.Jh. Triller vorgetragen wurden, terminologisch zum Ausdruck zu bringen, werden dem Wort cadence spezifizierende Epitheta beigefügt, die die Ausführung (a) der Vorbereitung, (b) der Schläge und (c) des Haltepunkts eines Trillers bezeichnen. (3) Bis um die Mitte des 18.Jh. (Torelli, Vivaldi) wird die Verzierung des Schlusses einer Komposition zur improvisierten oder niedergeschriebenen virtuosen Manifestation im Solokonzert erweitert.

III. Im Frankreich des 18.Jh. wird das im Begriff latent enthaltene Moment des alternierenden Akzentrhythmus manifest: cadence bezeichnet jetzt (Rousseau 1767) die gleichmäßige Abfolge von Schwerpunkten und Akzenten, die sich im Zusammenspiel des Metrums mit der Melodik und der Harmonik ergeben.

IV. (1) Die die Tonart befestigende Schlußbildung cadence wird in der Harmonielehre Rameaus (1722) erweitert zu einer Grundformel der Tonalität. (2) In der 2. Hälfte des 19.Jh. erfährt der Begriff eine weitere abstrahierende Dehnung und wird zur musiktheoretischen und musikästhetischen Kategorie (Wagner). In diesem Zusammenhang bezieht sich der Terminus auf das Prinzip oder das Vorherrschen mus. Zäsurierung im Gegensatz zum zäsurlos weiterdrängenden Prinzip etwa der Sequenz.

V. Stockhausen (1962) und Lachenmann (1970) haben den Versuch einer Übertragung des Spannungsverlaufs der harmonischen Kadenz auf andere Parameter der Musik unternommen.

Quellen-Verzeichnis 1500–1800
(die hier genannten Schriften werden im folgenden nur mit Autor und Jahr angeführt)

J. Cochlaeus, Introductorium musicae, 1507, ed. Riemann, MfM XXIX, 1897; N. Wollick, Enchiridion musices, Paris (1509) ^{2}1512 (Teil III u. IV, die Musica figurativa und die Ars componendi, stammen von M. Schanppecher); P. de Cannuzi, Regule florum musices, Florenz 1510; P. Aaron, Libri tres de inst. harmonica, Bologna 1516; A. Ornitoparchus, Musice active micrologus, Lpz. 1517; P. Aaron, Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni, Venedig 1525; St. Vanneo, Recanetum de musica aurea, Rom 1533; S. Ganassi, La Fontegara, Venedig 1535; Giovanni del Lago, Brief mit „einigen wichtigen Bemerkungen über das Verhältnis zwischen Wort und Ton" (1541), ed. Don Harrán, MD XXVII, 1973; V. Lusitano, Introdutione facilissima et nouissima, (Rom 1553) Venedig ^{2}1561; D. Ortiz, Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violones, Rom 1553; N. Vicentino, L'antica musica ridotta alla moderna prattica, Rom 1555; G. Zarlino, Ist. harmoniche, Venedig (1558) ^{2}1562, ^{3}1573; G. Dressler, Praecepta musicae poeticae, 1563, ed. Engelke, Geschichtsblätter f. Stadt u. Land Magdeburg XLIX/L, 1914/15; G. Bassani, Ricercate, passagie et cadentie, Venedig 1585; P. Pontio, Ragionamento di musica, Parma 1588; O. Tigrini, Il compendio della musica, Venedig 1588; S. Calvisius, Melopoiia, Erfurt 1592; G. M. Artusi, L'arte del contraponto, Venedig 1598; ders., L'Artusi ouero delle imperfettioni della moderna musica, Venedig 1600; J. Burmeister, Musica poetica, Rostock 1606; G. Diruta, Seconda parte del Transilvano, Venedig 1609; P. Cerone, El Melopeo, Neapel 1613; A. Banchieri, Cartella musicale, Venedig 1614; D. Friderici, Musica figuralis, Rostock (1618) ^{4}1649; M. Praetorius, Syntagma mus. III, Wolfenbüttel 1619; L. Zacconi, Prattica di musica II, Venedig 1622; S. Picerli, Specchio secondo di musica, Neapel 1631; M. Mersenne, Harmonie universelle II, Paris 1636; A. Kircher, Magnes, sive de arte magnetica, Rom 1641; J. Corvinus, Heptachordum Danicum, Kopenhagen 1646; B. de Bacilly, Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, Paris 1668; W. C. Printz, Phrynis oder Satyrischer Componist, Quedlinburg 1676; J. Rousseau, Traité de la viole, qui contient: une dissertation curieuse sur son origine, Paris 1687; J.-H. d'Anglebert, Pièces de clavecin (hierin: Marques des agrémens et leur signification), Paris 1689; Fr. Couperin, Pièces d'orgue consistants en deux Messes…, Paris 1690; J. Rousseau, Méthode claire, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique, (Paris 1678) Amsterdam ^{4}1691; G. A. Bontempi, Historia mus., Perugia 1695; M. de Saint-Lambert, Principes du clavecin, Paris 1702; S. de Brossard, Dict. de musique, Paris (1703) ^{2}1705; G. le Roux, Pièces de clavessin avec la manière de les jouer (hierin: Marques des agrémens et leurs signification), Paris 1705; J.-Ph. Rameau, Pièces de Clavecin I (hierin: Table des agrémens), Paris 1706; J. G. Walther, Praecepta d. mus. Composition, 1708, ed. Benary, Lpz. 1955; Fr. Couperin, Pièces de clavecin I, Paris 1713; Fr. Gasparini, L'armonico pratico al cimbalo, (Venedig 1708) Bologna (1713) ^{4}1722; Fr. Couperin, L'Art de toucher le clavecin, Paris 1717; N. Siret, Pièces de clavecin II, Paris 1719; Cl. Denis, Nouvelle méthode pour apprendre en peu de temps la musique et l'art de chanter, Paris 1730; J. G. Walther, Mus. Lexicon, Lpz. 1832; L.-Cl. Daquin, Pièces de clavecin, Paris 1735; M. P. de Monteclair, Principes de musique divisez en quatre parties, Paris 1736; Fr. David, Méthode nouvelle, ou principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant, Paris 1737; J.-Ph. Rameau, Génération harmonique, Paris 1737; J. A. Scheibe, Der critische Musikus, 2 Bde, (Hbg 1738–40) Lpz. ^{2}1745; J. Mattheson, Der vollkommene Capellmeister, Hbg 1739; J.-B. Dupuit, Principes pour toucher de la viell, Paris 1741; J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Bln (1752) ^{3}1789; C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen, 2 Tle, Bln 1753 u. 1762; G. Tartini, Trattado di musica, Padua 1754; J. B. Berard, L'art du chant, Paris 1755; J. Fr. Agricola, Anleitung zur Singekunst. Aus d. Ital. d. Herrn Peter Franz Tosi… mit Erläuterungen u. Zusätzen, Bln 1757; M. Corrette, Le parfait maître à chanter, Paris (1758) ^{2}1782; Abbé Duval, Principes de la musique pratique, Paris 1764; Abbé J. Lacassagne, Traité général des éléments du chant, Paris 1766; J.-J. Rousseau, Dict. de Musique (Genf 1767), Paris ^{2}1775; J. Ph. Kirnberger, Art. Cadenz, in: J. G. Sulzer, Allg. Theorie d. schönen Künste, 2 Bde, Lpz. (1771–74) ^{2}1786; G. Martini, Esemplare o sia saggio fondamentale di contrappunto, Bologna 1774; J.-J. Rousseau, Art. Cadence, in: Encyclopédie ou Dict. raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, ed. Diderot et d'Alembert, ^{2}Genf 1777–1781; Dom Fr. Bedos de Celles, L'Art du Facteur d'Orgues IV, o.O. 1778; L. M. Fouquet, Méthodes pour apprendre la manière de se servir des agrémens utiles à la propreté des pièces de clavecin, o.O., o.J., zit. nach Paul Brunold, Traité des signes et agréments etc. 56.

I. (1) Das Substantiv casus, Lehnübersetzung von griech. πτῶσις, ist in Zusammenhang mit Schlußbildungen in Grammatik und Rhetorik seit der Antike gebräuchlich, besonders im Hinblick auf die Deklination (casus) und auf die rhetorisch wirksame Wiederholung des gleichen casus innerhalb eines überschaubaren Abschnitts:

vgl. Quintilian, *Inst. oratoria* (um 100 p.Chr.) IX, 3, 79: ,...non praesidio inter pericula tamen solacio inter adversa'. eius fere videntur optima, in quibus initia sententiarum et fines consentiunt, ut [hic ,praesidio solacio', paene idem] et similia sint verbis et paribus cadant et eodem modo desinant (ed. Radermacher II, 191).

Im Bereich der Rhetorik gebrauchte man seit der römischen Kaiserzeit die Partizipien (Neutr. Plur.) cadentia und desinentia im Sinne von Wortende, und zwar immer dann, wenn casus die präzise Bedeutung von Flexionsende annahm. Doch entzogen sich die Partizipien der terminologischen Fixierung.

Quintilian und Victor verbieten die unmittelbare Anreihung von mehr als zwei sich gleichenden oder in der gleichen Flexionsform stehenden Wörtern als rhetorisches Vitium:

Quintilian, *op. cit.* IX, 4, 42: ...illa quoque vitia sunt eiusdem loci, si cadentia similiter et desinentia et eodem modo declinata multa iunguntur (ibid. II, 206);

C.Julius Victor, *Ars rhetorica* (1.Hälfte 4.Jh.) XX: ...inter nomina aut pronomina in eosdem casus cadentia nomen diversi casus interveniat (ed. Halm, *Rhetores Lat. minores*, Lpz. 1863, 433, 28).

Im Musikschrifttum begegnet die Wortform cadentia (nunmehr Subst. Fem. Sing.) sporadisch seit etwa 1300, allerdings zunächst noch ohne Festlegung auf eine spezifisch mus. Bedeutung. Der Anon. 2 CS I (um 1300) gebraucht es für das metrisch-rhythmische „Zusammenfallen" des Textes mit der dazugehörigen Musik, genauer: für das Zusammentreffen der langen Silben mit den langen Noten:

...requiritur bona cadentia dictaminum cum discantu ita quod longe figure longis syllabis, breves brevibus nobiliter adaptentur (CS I, 311b).

Bei Jacobus Leod. steht cadentia gewissermaßen für das „Fallen" von einer imperfekten zur perfekten concordia, ohne daß freilich ein Zusammenhang mit einer Schlußbildung hergestellt würde: es handelt sich nur um einen Vergleich, mit dem die These bekräftigt werden soll, daß die Quarte im Quint-Oktav-Klang (über der Quint) besser als im Quart-Oktav-Klang klinge, da sie in ersterem mit der Oktave den oberen Intervallton gemeinsam hat:

Speculum musice VII, 8 (zw. 1323 u. 1324/25): Quodsi concordia imperfecta ante perfectam perficiatur propter cadentiam in ipsam, rationabile videtur ut concordia aliqua, puta diatesseron, augeatur ex perfectiore si communicet cum illa (CSM 3, VII, 21f.; 13).

Als Terminus der mus. SCHLUSSBILDUNG, und zwar als Äquivalent sowohl für neuma im Sinne der Psalm-Differenz als auch für → clausula (III.) ist cadentia erstmals bei Florentinus de Faxolis bezeugt:

Liber Musices (1495/96): Nos autem quas in cantuum coaptatione notulas ut alter ab altero tono differatur institutas novimus, hasdem per aggregationem vel segregationem contentas hisdem modis neumam dicemus. Eandem vernacula lingua cadentiam vocitarunt, qua finita verborum sententia, ut plurimum compositores veluti clausula utuntur... (nach Seay 88f.).

Aufschlußreich ist nicht nur der Hinweis auf den Zusammenhang mit dem Text („finita verborum sententia"), sondern auch die Bemerkung, daß die Verwendung von cadentia im Sinne von clausula (III.) volkssprachlichen, d.h. ital. Ursprungs sei. Auch in der weiteren Verwendungsgeschichte gibt es Indizien für eine solche Annahme.

*

Exkurs: Während ital. Wörterbücher cadenza seit dem 16.Jh. mit allen bekannten Bedeutungen belegen, gilt dieses Wort bis zum heutigen Tage als eine schwer ins Lat. zu übersetzende Vokabel, deren lat. Entsprechungen numerus, modus und clausula (nicht aber cadentia!) lauten (vgl. A.Bacci, *Lexicon eorum vocabulorum quae difficilius Latine redduntur*, [4]Rom 1955). Wann und ob überhaupt eine Umdeutung des Part. Neutr. Plur. cadentia zum Subst. Fem. cadentia innerhalb des Lat. vollzogen wurde, ist schwer zu sagen. Zweifellos war cadenza als losgelöstes Substantiv im Volgare viel brauchbarer als seine lexikalische Entsprechung cadentia im Lat., die sich als unselbständiges Partizip nur schwer von den Bedeutungen des Verbs zu trennen vermochte. In einer Zeit, in der das Ital. als Theoretikersprache akzeptiert wurde, stand der schnellen Entwicklung des neuen Kunstwortes cadenza nichts mehr im Wege, während ihm diese im Lat. versagt war. Da jedoch in mehreren Ländern (Kirchenstaat, Deutschland etc.) theor. Werke nach wie vor in lat. Sprache veröffentlicht werden mußten, relatinisierte man das neue Kunstwort. Doch zeigte sich das Lat. gegenüber dem neuen „Lehnwort" als weitgehend resistent: Wörterbücher des klassischen und mittleren Lateins führen das Substantiv cadentia nicht, spätlat. Glossare belegen es sporadisch seit dem 17.Jh., in der Regel mit der Bedeutung von (Wasser-)Fall (Du Cange).

*

Seit dem frühen 16.Jh. hat sich das Wort cadenza bzw. seine Relatinisierung cadentia in Italien als neuer Terminus der Schlußbildung im mus. Satz durchgesetzt und löst damit sämtliche hierfür bislang gebräuchlichen Termini ab. Der aus Recanati bei Ancona stammende Musiktheoretiker Steffano Vanneo hielt es 1533 für nötig, die seither üblichen Synonyme für cadentia (eigentlich: cadenza, denn der 1531 beendete und in ital. Sprache verfaßte Traktat wurde von Vincenzo Rossetti ins Lat. übersetzt) mit einer gewaltsam auf den Gegensatz imperfekt/perfekt zurechtgestutzten Erklärung noch einmal aufzuzählen:

CADENTIARUM NOMINA

CADENTIAE, eo quia imperfectae, labuntur ad suam perfectionem.
POSITURAE, eo quia imperfectae, appetunt quiescere in suam perfectionem.
TERMINATIONES, eo quia ibi imperfectae, terminantur a sau perfectione.
CONCLVSIONES, quia ibi concluditur, quod auris optabat.
FINES, eo quia imperfectae, assequuntur suum finem.
COPVLATIONES, eo quia ibi imperfectae, cum suis perfectis copulantur.
REDVCTIONES, quia ibi imperfectae, ad suam perfectionem reducuntur.
PERFECTIONES, quia ibi imperfectae, suam perfectionem consequuntur.
SVFFRAGATIONES, quia suffragium quod imperfectae desiderabant, ibi percipiunt.
OPTATIONES, quia quod auris optabat, euenit.
APPROBATIONES, quia ibi opposita iuxta se posita, magis elucescunt.

DISTINCTIONES, quia ibi distinguitur perfectio, ab imperfectione.
TERMINI FINALIS, quia ibi est Finis terminans imperfectiones.
CLAVSVLAE, quia ibi perfectae, claudit terminum imperfectis (86).

Ein weiterer früher Nachweis des neuen Terminus findet sich 1516 in den *Libri tres de inst. harmonica* des Florentiners Pietro Aaron. Die Kadenz sei das Zeichen eines jeglichen mus. Schlusses:

At uero cadentia termini cuiusdam indicium est (III, 35).

1525 geht Aaron in seiner definitorischen Bemühung schon etwas weiter, wenn er sagt, daß ein Gesang ohne Kadenzen keinen bündigen Sinn habe und daß jeder Tonart bestimmte Kadenzen zugeordnet seien:

Per tanto dico che Cadenza non e altro che un certo segno del quale gli Compositori per alcun senso delle parole fanno un mediato fine... se alcuna uolta non si facessi cadenze negli canti, non sarebbe il senso perfetto (Cap. 8).

Steffano Vanneo greift 1533 in seinem lat. verfaßten *Recanetum de musica aurea* die Definition des Tinctoris (→ Clausula III.) auf, nur setzt er ‚cadentia' für ‚clausula' und ergänzt Tinctoris durch die Bemerkung, Kadenz und Textzäsur fielen zusammen:

Cadentia igitur est cuiuslibet partis cantus particula, in fine cuius, uel quies generalis, uel perfectio reperitur. Vel Cadentia est quemdam ipsius Cantilenae partis terminatio, perinde atque in orationis contextu Media distinctio, atque Distinctio finalis (f. 85'f.).

Giovanni del Lago betont 1541 in einem Brief über das Wort-Ton-Verhältnis die Wichtigkeit der Kadenzen vor allem in der Vokalmusik. Seine Definition faßt bündig sämtliche früheren Standpunkte zusammen und nimmt Wesentliches der Definition Zarlinos vorweg:

Le cadentie veramente sono necessarie, et non arbitrarie, come alcuni inconsideratamente dicono, massimamente nel canto composto sopra le parole, et questo per distinguere le parti della oratione, cioè fare la distintione del comma, et colo, et del periodo accioche sia intesa la sententia delle parti della oratione perfetta, si nel verso, come nella prosa. Perche la cadentia in Musica è come il punto nella grammatica. La cadentia è una certa distintione et riposo nel canto. Overo la cadentia è una terminatione di essa parte del canto, come è nel contesto dell' oratione la media distintione et la finale (116).

Zarlino bezeichnet in seinen *Ist. harmoniche* als ‚cadenza' einen Vorgang, bei dem die gemeinsam erklingenden Stimmen eines mus. Satzes zu einem allgemeinen Stillstand der Harmonie bei gleichzeitiger Vollendung des Sinnes der Worte führe, über denen ein Stück komponiert sei. Fehlten die Kadenzen in einer Komposition, so fehle der Musik ein wesentlicher Schmuck, womit Zarlino die Möglichkeit einer ausgewogenen formalen Zäsurierung und Gliederung meint. Jedoch seien die Kadenzen nur in Übereinstimmung mit den textlichen Zäsuren anzuwenden, denn die Kadenz hätte in der Musik den gleichen Sinn wie der Punkt in der Rede, weshalb man sie als den „Punkt des mus. Satzes" bezeichnen könne:

La Cadenza adunque è un certo atto, che fanno le parti della cantilena cantando insieme, la qual dinota, o quiete generale dell'Harmonia, o la perfettione del Senso delle parole, sopra le quali la cantilena è composta. Oueramente potiamo dire, che ella sia una certa terminatione di una parte di tutto'l concento, & quasi mezana, o vogliamo dire finale terminatione, o distintione del contesto della Oratione. Et benche la Cadenza sia molto necessaria nelle Harmonie: percioche quando non l'hanno mancano... di un grande ornamento necessario, si per la distintione delle sue parti, come anco di quelle della Oratione; non è però da usarla, se non quando si arriua alla Clausula, ouero al Periodo contenuto nella Prosa, o nel Verso; cioè in quella parte, che termina il Membro di essa, ouero una delle sue parti. Onde la Cadenza è di tanto valore nella Musica, quanto è il Punto nella Oratione: & si può veramente chiamare Punto della Cantilena ([1558] ²1562, 221).

Zarlinos Definition ist für die folgende ital. Musiktheorie grundlegend geblieben: wörtlich oder auch nur teilweise übernommen begegnet sie in mehreren Traktaten des späten 16. und des ganzen 17. Jh. Die um sieben Jahre ältere Definition des bedeutenden Gegenspielers Zarlinos, Vicentino, hat hingegen nie die Autorität der Formulierung des Venezianers erlangt. Vicentino versucht in seiner 1555 in Rom erschienenen *L'antica musica ridotta alla moderna prattica* eine im Ansatz etymologische und historische Ableitung des Begriffes. Er sagt, die Kadenz sei als mus. Entsprechung des Schlusses in der Rede erfunden worden, und weil die Synkope in ihr eine solche Wirkung zeitige, sei sie ‚cadentia' genannt worden, da sie „gewissermaßen falle" („quasi che cade") und somit die Rede beschließe. Nach der Warnung, die Kadenzen nicht ad libitum zu setzen, sondern nur an den Schluß von Textabschnitten, macht Vicentino jedoch auf die Möglichkeit aufmerksam, einen Kadenzvorgang vorzutäuschen („fingere di concludere"; ebenso Zarlino: „fuggir la cadenza"), indem man ihn einleite und dann eben doch nicht abschließe. Danach konstatiert er, daß die in langen Notenwerten ausgeführten cadentie maggiori di breve die ältesten, die in ganz kurzen Diminutionswerten gesetzten cadentie minime die modernsten Kadenzen seien:

La cadentia è stata ritrouata per dimostrare (quando nelle compositioni appare) che uuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, ò di fare il fine d'essa compositione: & per tal ragione, perche la sincopa fa tal effetto à quel modo legata è stato detto cadentia, quasi che cade & che conclude il parlare; imperò che alcuni Compositori non considerano la cagione, perche sia stata ritrouata; ma sono alcuni che compongono, & nel principio delle loro compositioni, incominciano far le cadentie, et danno ad intendere all'oditore che uogliono concludere, & sarrare la sua compositione, inanzi che la sia incominciata: che ueramente ogni Compositore dè auuertire alla cadentia; & anchora i Sonatori d'organi, etiandio che alcune uolte quella si dimostri con Modo di uolerla fare, & non si fà; Questo modo di fingere di concludere, & non conclude, tal modo può passare nel mezzo delle compositioni: imperò che siano fatte in proposito, ò di parole, ò d'altro suggietto; Questo modo di far cadentia, fù prima usato con note grosse, cioè con la breue nel principio della sua prattica, et doppò un gran tempo fu usata con la semibreue, & poi piu modernamente è stata usata con la minima... (f. 51f.).

Der Aretiner Tigrini hat 1588 die wesentlichen Gesichtspunkte der Definition des Vicentino und Zarlino prägnant zusammengefaßt:

Dicono dunque i Prattici, la Cadenza essere vn certo atto, che fanno le parti della cantilena, il quale dimostra, che vuole significare di far cadere il fine della conclusione del parlare, ò della cantilena: la onde è stata detta cadenza quasi, che cade, & conclude la oratione, ouero l'Harmonia. Et se bene la Cadenza nella Musica è di grandissimo ornamento: tuttauia non per questo si dee vsare nelle compositioni, se non quando s'arriua

alla clausola, ouero periodo della Prosa, ò del verso, in quella parte, che termina il membro di essa, ouero vna delle sue parti... Tanto dunque è la Cadenza nella Musica, quanto la virgula, & il Punto nella Oratione (III, 21; p. 71).

Im Vergleich dazu erscheint die Definition P. Pontios aus Parma (1588) allzu rudimentär:

Della Cadenza: Cadenza non è altro, che vn riposo, ouer vna terminatione delle parti della vostra cantilena, & del vostro periodo: & questa cognitione delle cadenze egli è cosa di somma importanza... (III, 94).

Zwei neue, recht gewichtige Teilaspekte nennt 1631 S. Picerli aus Rieti. In der Kadenz falle man vom Unvollkommenen ins Vollkommene, von der Dissonanz in die unvollkommene Konsonanz, von dieser in die vollkommene und schließlich in die allervollkommenste Konsonanz, die Oktave. Weiter solle man darauf achten, daß der Schluß der Kadenz auf den Abschlag zu liegen komme und nicht etwa auf den Aufschlag, da dies sehr traurig wirke:

Cadentia dicitur a cadendo, perche in essa si cade dall'imperfetto, e non compito, al perfetto, e compito sentimento delle parole, douendos'in esso fare; in essa si cade dalla dissonanza alla consonanza imperfetta, e dall'imperfetta alla perfetta, e perfettissima, ch'è l'ottaua, douendosi con tal'ordine finire; & in essa communemente si cade nella prima parte della misura del tempo, ò battuta, essendo assai meglio farla nella prima, che nella seconda parte di essa, dou'è molto languida.
La cadenza dunque è vna termination finale di tutta, ò d'vna parte sola della compositione, e del perfetto sentimento delle parole, & un riposo de Cantanti (II, 19; p. 163 f.).

G. A. Bontempi bemüht sich 1695 in seiner in Perugia erschienenen *Historia musica* um eine etymologische Klärung. Wenn das Wort cadentia, so argumentiert er, vom Verb cadere komme, dann müsse es ein Nom. Plur. sein, abgeleitet vom Part. Präs. Akt. Neutr., der dann auch als Nom. Sing. Fem. des Part. Präs. gelten könne. Die Entscheidung überlasse er den Grammatikern. Eigentlich könne man von der Wortlogik her auch Casura sagen, aber da dieses Wort weder lat., griech. noch toskanisch sei, wäre es als Barbarismus unbrauchbar:

Il Vocabulo Cadentia, uogliono, il Zarlino e'l Tigrini suo pedario, che deriui dal Verbo neutro Cadere, perche cade nel fine della Cantilena. Secondo la loro diffinitione è forza che sia, come Nome, del Nominatiuo plurale, che deriua dal Participio presente attiuo, in sentimento Neutro, come poi possa condursi nel Nominatiuo singolare in sentimento feminino, ne lasciamo la sentenza ai Grammatici. Appresto Noi, in sentimento feminino e nel numero del meno, come sarebbe se si dicesse Casura, ch'è la caduta o l'atto istesso del cadere, per non esser ne Greco ne Latino ne Toscano, non è che Vocabulo barbaro (II, p. 230).

Gemäß den ital. Theoretikern des 16. und 17. Jh. ist die cadenza als Schlußbildung im mehrst. Satz also eine wesentliche Zierde der Musik. Sie führt zu einem vorläufigen oder endgültigen Stillstand des mus. Verlaufs, indem sie von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz fortschreitet. Ihr letzter Ton fällt auf einen schweren Taktteil. In der Vokalmusik ist ihre Übereinstimmung mit den syntaktischen Schlüssen des Textes notwendig.

(2) Freilich konnten diese wenigen Bestimmungen nicht genügen, das immer komplizierter werdende System der satztechnischen Erscheinungen zu benennen. Die Vielzahl der dazu eingeführten SPEZIFIZIERENDEN EPITHETA soll im folgenden systematisiert werden. Ein Ansatz zu einer solchen Systematik versucht bereits 1598 der Bolognese G. M. Artusi in seinem tabellarisch angelegten Kompendium *L'Arte del Contraponto* (p. 61).
Die folgende systematische, keineswegs erschöpfende Aufstellung enthält, nach übergeordneten Gesichtspunkten gegliedert, sämtliche Termini in ital. und lat. Sprache. Dabei ist zu beachten, daß für dieselben Sachverhalte die lat. schreibenden Theoretiker Italiens die Latinisierung cadentia, diejenigen Deutschlands jedoch weiterhin das traditionelle Wort clausula gebrauchen, das erst im Laufe des 18. Jh. nach und nach durch Cadentz abgelöst werden sollte.

A. ein- und mehrstimmig

1. nach Tonstufen (I. (2) (a))

a. auf den Bezugstönen der Tonart

ohne Bezug auf einen bestimmten Grundton

1		cadentia ordinaria
2	cadenza regolare	cadentia regularis
3 clausula propria	cadenza propria	
4 clausula principalis	cadenza principale	
5 clausula essentialis		

mit Bezug auf einen bestimmten Grundton

Grundton

6 clausula finalis	cadenza finale	
7 clausula primaria		

Quint

8	cadenza confinale	
9 clausula secundaria		

10	cadenza mezana	
11	cadenza sospesa	
12		cadentia dominans
Terz		
13	schon cadenza irregolare	
14	cadenza indifferente	
15 clausula tertiaria		
16 clausula terziana		
b. nicht auf den Bezugstönen der Tonart		
17	cadenza irregolare	cadentia irregularis
18 clausula peregrina	cadenza peregrina	
19		cadentia fuori di tono
20 clausula vagantis		
21		aliae cadentiae
22 clausula affinalis		
2. nach Tonschritten (I. (2) (b))		
a. ohne Bezug auf eine bestimmte Stimme		
23 clausulae melodiae		
24 clausula ordinata	cadenza di grado	
25 clausula saltiva	cadenza di salto	
b. mit Bezug auf eine bestimmte Stimme		
Diskant		
26 clausula cantizans		cadentia cantizans
27		cadentia del soprano
28 clausula discanti		
29 clausula discantalis		
Alt		
30 clausula altizans		cadentia altizans
31		cadentia del contr'alto
32 clausula altualis		
33 clausula explementalis		
Tenor		
34 clausula tenorizans		
35 clausula tenoris		cadentia del tenore
Baß		
36 clausula basizans		
37 clausula bassi		cadentia del basso
38 clausula fundamentalis		
39 clausula totalis	cadenza ordinaria	
40	cadenza plagale	
41 clausula dissecta		
42 clausula mi		
43 clausula dura		
44 clausula mollis		
3. nach Grundnotenwerten (I. (2) (c))		
45	cadenza maggiore	cadentia maggiore
46	cadenza minore	cadentia minore
47	cadenza minima	cadentia minima

B. mehrstimmig

48 clausulae harmoniae
49 clausulae formales

1. nach den Arten des Kontrapunkts (I. (2) (d))

a. simplex

50 clausula simplex	cadenza semplice	cadentia simplex
51		cadentia non diminuita
52	cadenza intiera	
53	cadenza commune	
54	cadenza senza fioretti e diminuzioni	
55		cadentia senza il punto
56		cadentia integra

b. floridus

57	cadenza diminu(i)ta	cadentia diminuita
58	cadenza fiorita	
59		cadentia replicata
60	cadenza composta	cadentia composita
61		cadentia con la sincopa
62	cadenza con li fioretti o diminuzioni	
63		cadentia con il punto

2. nach dem Schlußintervall (I. (2) (e))

a. vollkommen

64 clausula perfecta	cadenza perfetta	cadentia perfecta
65 clausula unisoni	cadenza all'unisono	
66 clausula octavae	cadenza all'ottava	

b. unvollkommen

67 clausula semiperfecta	cadenza imperfetta	cadentia imperfecta
68	cadenza fuggita	
69	cadenza sfuggita	
70	cadenza che fugge la conclusione	
71	cadenza schivata	
72	cadenza d'inganno	
73	cadenza con inganno	
74	cadenza finta (1)	cadentia ficta

3. nach dem Penultima-Intervall zwischen der Diskantklausel und der tiefsten Stimme (I. (2) (f))

75 clausula triphona
76 clausula hexaphona
77 clausula octophona

4. nach dem Tongeschlecht (I. (2) (g))

78		cadentia diatonica
79	cadenza naturale	cadentia naturale
80 (clausula accidentalis)	cadenza accidentale	cadentia accidentale
81	cadenza finta (2)	

(a) Kein satztechnisches Mittel bringt die Tonart deutlicher zum Ausdruck als die Kadenz. Nach der Forderung der Theoretiker soll sie in der Regel auf den Bezugstönen der Tonart (corde regolari dei modi) zu stehen kommen. Die TONSTUFEN, nach denen die Kadenzen differenziert werden, sind in erster Linie die tonartlichen Bezugstöne: Grundton, Quint und – bei den meisten Theoretikern nördlich der Alpen – die Terz. Kadenzieren die Stimmen auf einem der drei Bezugstöne, so werden sie weitgehend synonym bezeichnet als cadenze ordinarie (1), cadenze regolari (2), cadenze proprie (3), cadenze principali (4) und clausulae essentiales (5).

Artusi 1598: Le cadenze regolari [2] sono quelle che si fanno nelle corde regolari de modi... (73);
Artusi 1600: ...le Cadenze regolari [2] dimostrano di qual forma sia formata la Cantilena (48');

cadenza regolare (2): Artusi 1600, 68; Zarlino 1573, 392; Diruta 1609; Brossard 1705, 92; Walther 1732, 125; Martini 1774, 244;

cadentia regularis (2): Walther 1732, 125;

cadentia ordinaria (1): Aaron 1516, 50;

Pontio (1588) nimmt in seiner Beschreibung der cadenza propria & principale (3, 4) die Terz aus. Vom 1. Kirchenton sagt er:

Le sue proprie [3], & principali cadenze [4] sono due, vna in D sol re, l'altra in A la mi re… (99).

Tigrini (1588, 95) nennt die cadenza propria auch cadenza naturale.

clausula propria (3): Walther 1732, 171;

clausula principalis (4): Burmeister 1606, 73;

clausula essentialis (5): Walther 1708, 162.

Kadenzen auf dem Grund- oder Schlußton werden cadenze finali (6) oder clausulae primariae (7) genannt, wobei der letztere Terminus mit seinen Entsprechungen clausulae secundariae (9) und clausulae tertiariae (15) ausschließlich nördlich der Alpen Verwendung fand.

clausula finalis (6): Walther 1732, 171; Friderici 1649, o.S.;

cadenza finale (6): Tigrini 1588, 96; Banchieri 1614, 72–73, 235 (hier hundert Beispiele für Finalkadenzen);

clausula primaria (7): Calvisius 1592, Cap. 14; Corvinus 1646, 160; Walther 1708, 175, u. 1732, 171.

Fünf Begriffsbildungen für verschiedene Aspekte derselben Sache finden sich für die Kadenz auf der Quint über dem Grundton: cadenza confinale (8), clausula secundaria (9), cadenza mezana (10), cadenza sospesa (11) und cadentia dominans (12).
Cadenza confinale (8) verdeutlicht die Zuordnung der Kadenz auf der V. Stufe zur Finalkadenz (Zarlino 1562, 337).
Weil die clausula secundaria (9) als weniger schlußkräftig gilt, soll sie am Ende der prima pars einer Komposition stehen, ein Komma darstellen oder Fragen markieren:

Calvisius 1592: Secundaria [9] autem, non raro etiam principium format, saepius tamen colon exprimere, aut sententia textus pendente adhiberi solet, utpote, in interrogationibus & in fine partium cantilenarum, ut aliquid praeterea de integra cantilena restare, indicet (Cap. 18; hiervon abhängig Corvinus 1646, 161).

clausula secundaria (9): Walther 1708, 175, u. 1732, 171.

Der Ausdruck cadenza mezana (10) rührt von der harmonischen Teilung der Oktave her, die die Quint ergibt (Banchieri 1614, 73).
Die Deutung für den Ausdruck cadenza sospesa („aufgehängte" Kadenz, Kadenz „in der Schwebe", 11), den Martini (II 1774, XXXIX) ohne weitere Klärung gebraucht, findet sich bei dem ital. Musiktheoretiker P. Cerone, der in seinem 1613 in Neapel in span. Sprache hg. Traktat *El melopeo* schreibt, die clausula suspensa habe, da sie den Schluß von Satzteilen charakterisiere, die nicht fertig gesprochen werden oder fragend sind, etwas Gespanntes und Abwartendes an sich (Cerone 1613, 686).

cadentia dominans (12): Walther 1732, 125.

Bei den ital. Theoretikern – mit Ausnahme Zarlinos – wird bereits die Kadenz auf der Terz über dem Grundton nicht mehr zu den regulären Kadenzen gerechnet. Banchieri schreibt ihr eine Mittelstellung zwischen regulär und irregulär zu, wenn er sie als „gleichgültig", als cadenza indifferente (14; Banchieri 1614, 73) bezeichnet.
Bei den anderen ital. Theoretikern heißt sie schon cadenza irregolare (13).
Clausula tertiaria (15) heißt sie auch, weil sie auf demjenigen Ton der Trias harmonica gebildet ist, der in ihr von drittem, also letztem Rang ist (Walther 1708, 175 u. 1732, 171). Nach Corvinus (1646), der sie als clausula terziana (16) bezeichnet (also als Klausel auf der Terz), sei sie noch geeignet, Kommata darzustellen. Vor ihrem häufigen Gebrauch innerhalb der gleichen Komposition warnt er jedoch, weil sie gehäuft bereits die Tonart in Frage stelle:

Terzianae clausulae [16] ad commata exprimenda, & ad affectos movendos assumuntur, magno tamen judicio, ne Modo per peregrinas clausulas [18] immutato, Harmonia prorsus destruatur (162).

Sämtliche Kadenzen auf anderen Tonstufen als den Bezugstönen der Tonart, aliae cadentiae (21; Calvisius 1592, Cap. 18), gelten als irregulär. Als solche heißen sie cadenze irregolari (17). Weil sie der jeweiligen Tonart fremd sind, bezeichnen sie die Theoretiker auch als cadenze peregrine (18), cadenze fuori di tono (19) und clausulae vagantes (20). Für ihren Gebrauch gilt dasselbe wie für die clausulae tertianae (16).

cadenza irregolare (17): Zarlino 1573, 392; Artusi 1598, 73 u. 1600, 48'; Picerli 1631, 168; Brossard 1705, 37; Walther 1732, 125; Martini 1774 II, 28 u. 151;

cadentia irregularis (17): Walther 1732, 125;

clausula peregrina (18): Walther 1732, 170;

cadenza peregrina (18): Tigrini 1588, 95;

cadentia fuori di tono (19): Vicentino 1555, 55;

clausula vagantis (20): Dreßler 1563, 227.

Walther (1708) unterscheidet noch innerhalb der Gruppe der irregulären Kadenzen zwischen clausulae affinales (22) und clausulae peregrinae (18); jene stellt er den clausulae essentiales (5) gegenüber:

Affinalis ist, die in ihrer Triade harmonica einen oder zwey Claves hält der Triadis harmonicae desjenigen Modi, aus welchen man componiret; und hat ein jeder Modus ordentl. zwey affinales clausulas [22], welche auf folgende manier geschwinde können gefunden werden; neml. in Cantu duro nimmet man tertiam minorem und Quintam unter die Triadem harmonicam, und formiret aus denenselbigen die Affinales; in cantu molli aber nimmt man tertiam majorem und Quintam unter die Triadem harmonicam, und formiret daraus die Affinales.

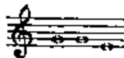


(§ 21; p. 163; ähnlich schon Burmeister 1606, 73).

(b) War zunächst die Tonstufe, auf der die Kadenz steht, von terminologischer Bedeutung, so folgt in dieser Darstellung nun eine Gruppe von Bezeichnugen, die sich auf die TONSCHRITTE bezieht, die entweder eine einzelne oder eine aus dem harmonischen Zusammenhang hervorragende oder herausgenommene Stimme ausführt. Mit einer Sammelbezeichnung nennt Burmeister (1606, 36f.) solche Kadenzen clausulae melodiae (23) im Gegensatz zu den clausulae harmoniae (48), einer Sammelbezeichnung für Kadenzen, deren Beschreibung ausschließlich von Kriterien des mehrst. Satzes abhängt.
Das Fortschreiten der kadenzierenden Stimme von der Penultima zur Ultima kann schrittweise oder in Sprüngen erfolgen; Gasparini (1722, 29) unterscheidet deshalb

cadenze di grado (24) und cadenze di salto (25). Letztere bezeichnet Walther (1732) als clausula saltiva (25) und unterteilt sie noch in perfectior und imperfectior:

Clausula saltiva perfectior (lat.) ist der perfectae totali [62] in allem gleich, ausser, daß sie über der Final-Note, an statt der tertiae majoris [welche in einer Clausula perfecta vorhanden seyn soll] eine tertiam minorem hat.
Clausula saltiva imperfectior (lat.) ist eben was Cadentia Altizans [vgl. 30], aber nach dem zweyten Exempel (171).



Den vier Stimmen des Chorsatzes sind vier charakteristische Tonschritte namentlich zugeordnet, ein terminologischer Gebrauch, der in Italien, obwohl schon N. Vicentino ihn angewandt hat, nie richtig Fuß faßte.
Die clausula cantizans (26; Walther 1732, 170) fällt von der Antepenultima zur Penultima und steigt von dieser zur Ultima um je einen Halbton; sie besteht also nur aus drei Noten:

Clausula Cantizans [26] (lat.) eine Discant-Clausul, bestehet aus dreyen folgender Gestalt disponirten Noten, deren mittlere so wol gegen die erste als letzte um ein Semitonium majus [es sey gleich naturale oder artificiale] fällt und steiget.

Walther bezeichnet sie auch noch als clausula ordinata ascendens perfectior (so auch Printz 1676, Cap. 8).

cadentia cantizans (26): Walther 1732, 170;

cadentia del soprano (27): Vicentino 1555, 52;

clausula discanti (28): Dreßler 1563, 222;

clausula discantalis (29): Burmeister 1606, 36 u. 51.

Bei der clausula altizans (30) bleibt der Ton beim Gang von der Penultima zur Ultima liegen:

Walther 1732: Clausula Altizans [30] (lat.) eine Alt-Clausul, bestehet entweder aus lauter Notis unisonis, oder fällt von der Nota penultima auf die ultimam durch eine Terz herunter. Heisset sonsten auch Clausula explementalis [33], weil sie nur zur Ausfüllung der Harmonie dienet (170).

cadentia altizans (30): Walther 1732, 170.

Walther bezeichnet sie entsprechend als clausula ordinata ascendens imperfectior.

cadentia del contr'alto (31): Vicentino 1555, 52;

clausula altualis (32): Burmeister 1606, 36 u. 51.

Die clausula tenorizans (34), unter den vier Klauseln ursprünglich die satztechnisch wichtigste Fortschreitung, geht um den eigentlichen Kadenzschritt, einen Ganzton, abwärts. Doch kann sie nach Walther (1732, 171) auch um einen Ton ansteigen:

Clausula Tenorizans [34] (lat.) die Tenor-Cadentz, gehet in Modis majoribus durch gantze Tone, und sonderlich aus der Nota penultima in ultimam, so wol ascendendo als descendendo ...einher; aber in Modis minoribus entweder durch ein Semitonium, oder auch Semitonia einher... (171).

cadentia del tenore (35): Vicentino 1555, 52;

clausula tenoris (35): Dreßler 1563, 222; Burmeister 1606, 36.

Bei der clausula basizans bzw. bassizans (36) endlich handelt es sich um eine cadenza di salto (25). Sie springt entweder um eine Quint abwärts oder um eine Quart aufwärts zum jeweiligen Bezugston. Walther (1732, 170) nennt sie clausula fundamentalis (38):

Clausula fundamentalis [38] (lat.) die Baß-Cadentz wird also disponiret, daß ihre Nota antepenultima mit dem Discant in der Octav anstimmet, und hernach die penultima entweder [1 um eine Quart, und die ultima vollend um eine Quint herunter; oder [2 jene um eine Quint, und diese um eine Quart hinauf springen; oder [3 beyde entweder um eine Quart oder Quint fallen und steigen, & vice versâ.



cadentia del basso (37): Vicentino 1555, 52;

clausula bassi (37): Burmeister 1606, 36.

Da in älterer Musik Cantus und Tenor das Satzgerüst bilden, an dem der planvolle tonartliche Aufbau einer Komposition sich manifestiert, bezeichnet Walther (1732) deren Schlüsse selbst noch im frühen 18. Jh. als die clausulae principales:

Die Discantisirende und Tenorisirende Clausuln werden auch Clausulae principales genennet, weil sie mit einander können verwechselt werden, so, daß der Discant die Tenor- und dieser die Discant-Clausul bekommt. NB. Die Clausuln der vier Singe-Stimmen behalten dennoch ihre Benennung, ob sie schon unter einander verkehrt werden, als: die Discant-Clausul in Bass; dieses seine in Discant, u.s.f. (171).

Dieses beliebige Austauschen der verschiedenen Klauseln untereinander beschreibt schon Vicentino (1555). Er begründet dieses Verfahren mit dem Bedürfnis nach Vielfalt:

...alcune uolte occorrerà à gli Compositori che porranno gli atti delle Cadentie di una parte in l'altra per uariare: et ogni uolta che una parte userà il modo di far la cadentia de un'altra parte, quella piglierà l'atto della cadentia che deueua far la prima parte che fece la sua: in essempio sè il Contr'Alto farà l'atto della cadentia del Soprano, quello farà l'atto della cadentia del contr'Alto, & quando il Tenore farà l'atto della cadentia del Soprano, il Soprano farà la cadentia del Tenore... [ecc.] (f. 57).

Bei der Besprechung der einzelnen Stimmklauseln geben die Theoretiker meist Stimmführungsregeln an, die die dtsch. Theoretiker des 16. Jh. nach einem ihnen gemeinsamen Schema abhandeln. Dabei wird betont, daß jede Klausel aus drei Noten bestehe: Ultima, Penultima und Antepenultima. Diese theor. Fixierung trägt der Tatsache Rechnung, daß in der mus. Praxis Schlußbildungen schon längst nicht mehr aus dem bloßen Wechsel von Klangqualitäten bestanden, wozu zwei Noten genügten. Bei Burmeister (1606, 35) wird aus den drei Noten der clausula eine Unterteilung der Kadenz in initium, medium und finis.
Im *Micrologus* des Ornitoparchus (1517) findet sich die übersichtlichste, wenn auch nicht früheste Aufstellung von Stimmführungsregeln in der Kadenz. Es sind dabei zehn Regeln zu beachten:

De clausulis regule.
Prima, Omnis clausula tribus constat notis, vltima, penultima et antepenultima.
Secunda, Clausula discantus tribus notis constata, vltimam semper habebit sursum.
Tertia, Clausula tenoris tribus etiam constat notis vltima semper descendente.
Quarta, Baritonantis clausula, vltimam, modo supra, modo infra tenorem requirit. Communiter tamen in octauam infra detrudit. Interdum etiam in quintam supra extollit.

Quinta, Tenoris acuti clausula, vltimam modo eleuat, modo deprimit, modo cum aliis in vnisono disponit: qui cum variis procedat motibus: eius constitutio carminum conditoribus est arbitraria.
Sexta, Clausula discantus penultimam supra tenorem in sexta requirit: Uel in quinta, si bassus infra sextam occuparit.
Septima, penultima tenoris supra bassum in quinta rite locatur: In sexta quoque: si bassus tenoris: et ipse discantus clausulam assumpserit.
Octaua, Si clausula tenoris in mi, desierit, vti Deutero fit: vel alias: penultima bassus, non in quinta, sed tertia infra tenorem locata, in quintam finaliter cadat, absque discantus discrimine, vt subscripto concentu declaratur...
Nona, Si clausula tenoris terminata fuerit, in re, vt communiter in protho: bassus eleganter de quinta in tertiam supra clausulabit: discantu non variato licet et in octauam cadere possit.
Decima, Omnis cantilena eo est suauior, quo clausulis formalibus abundantior. Tanta enim clausulis inest vis, vt etiam dissonantias faciat consonas perfectionis gratia. Uigilent igitur studiosi, vt in cantilenis suis formales clausulas quam sepissime ponant. Quo autem id facilius fiat: clausularum exercitium seu promptuarium hic duximus apponendum: vt quas studiosi hic decantant: eas ita in suis cantilenis formandas esse credant (Cap. IV, o.S.);
ähnlich bei Wollick 1512, VI, 6, und Burmeister 1606, 35, der den Stellenwert der einzelnen Klauseln innerhalb der mus. Figurenlehre bestimmt.

Sämtliche bisher beschriebenen Kadenzverläufe („atti di cadenza") gelten als gewöhnlich, weshalb sie Martini (1774, 18) als cadenze ordinarie (39) bezeichnet. Bei der cadenza ordinaria (39) fällt die tiefste Stimme um eine Quint, bei ihrer Gegenspielerin, der cadenza plagale (40), fällt sie um eine Quart. Martini (1774) betont ausdrücklich, die Bezeichnung ‚plagal' habe nichts mit den ‚plagalen' Kirchentonarten (wohl aber mit der ‚plagalen' Oktavteilung) zu tun:

La differenza, che corre fra la Cadenza Ordinaria [39], e la Plagale [40], è che questa passa dalla Quarta del Tuono alla Fondamentale, e l'Ordinaria passa dalla Quinta alla Fondamentale, eccone l'esempio:

Posto ciò, non v'è ragione, che persuada essere la Cadenza Plagale propria del solo Tuono Plagale, nè la Cadenza Ordinaria propria del solo Tuono Autentico... Autori Classici, i quali hanno usata la Cadenza Plagale, nei Tuoni Autentici, e al contrario la Cadenza Ordinaria ne' Tuoni Plagali (I, 18f.).

In der Beschriftung des Notenbeispiels benutzt Martini sogar den Ausdruck cadenza autentica, den er sonst aber im Text vermeidet, und der bei anderen Theoretikern ebenfalls nicht nachzuweisen ist.
Walther (1732) bezeichnet die Plagalkadenz als clausula dissecta (41); er begründet dies folgendermaßen:

Clausula dissecta [41] heißt: wenn die Grund-Stimme entweder um eine Quart herunter- oder um eine Quint hinaufsteiget, und eine Note gleichsam von der Cadentz abgeschnitten zu seyn scheinet (170).

Im Gegensatz zur clausula dissecta (41) bezeichnet Printz (1676, Cap. 8) die normale Kadenz als clausula totalis (39). Dreßler (1563) nennt noch eine weitere Art von Kadenz, die in der Musik des 16. und 17. Jh. häufig vorkommt. Er unterscheidet Kadenzen, in denen der Tenor einen „harten" Ganzton herabfällt: clausulae durae (43), was die Regel ist, von solchen, in denen er nur einen „weichen" Halbton abwärts schreitet: clausulae molles (44). Die ersteren sind Kadenzen auf den Tonstufen ut, re, fa, sol und la; die letzteren kommen nur auf mi vor, weshalb er eine solche Kadenz clausula mi (42) nennt:

[Clausulae] Durae [43] quando Tenoris ultima et paenultima notulae distant per tonum ut sunt clausulae exeuntes in ut, re, fa, sol, la... Molles clausulae [44] nominamus quando tenoris notulae ultima et penultima distant per semitonium quod tantum accidit in clausula mi [42]... (233–235).

Wollick 1512, VI, 6, nennt sie clausula in mi und Calvisius 1592, Cap. 13, clausula in clave E.

(c) Da es der älteren Theorie nicht gleichgültig ist, in welcher Bewegungsart eine Kadenz verläuft, benennt sie die Kadenzen auch nach ihren jeweiligen GRUNDNOTENWERTEN. Man unterschied dabei cadenze maggiori (45) in Breven und Semibreven, cadenze minori (46) in Semibreven und Minimen und cadenze minime (47) in Minimen und Semiminimen. Vicentino (1555) beschreibt sie in der Reihenfolge ihrer Entstehung:

Questo modo di far cadentia, fù prima usato con note grosse, cioè con la breue nel principio della sua prattica, et doppò un gran tempo fu usata con la semibreue, et poi più modernamente è stata usata con la minima... (f. 51').

cadenza maggiore (45): Tigrini 1588, 72; Picerli 1631, 164; Gasparini 1722, 29–35;

cadenza minore (46): Tigrini 1588, 72; Picerli 1631, 164; Gasparini 1722, 29–35;

cadenza minima (47): Tigrini 1588, 72; Picerli 1631, 164.

Konnten die bisher behandelten Kadenzen oder Klauseln jeweils ein- oder mehrst. sein, so handelt es sich bei allen jetzt folgenden um ausschließlich mehrst. Bildungen, denn es sind Kadenzen, die lediglich durch die Art ihrer kontrapunktischen Behandlung ausgezeichnet und benannt sind. Burmeister (1606, 36f.) nennt sie clausulae harmoniae (48) im Gegensatz zu den 1st. definierten clausulae melodiae (23). Die stereotype Zusammenfassung der formelhaften Fortschreitung einzelner Stimmklauseln in der mehrst. Kadenz hat ihr in Deutschland auch den Namen clausula formalis (49) eingebracht:

clausula formalis (49): Galliculus 1520, Cap. 9; Calvisius 1592, Cap. 13; Friderici 1649, Exercitium 11; Printz 1676, Cap. 8; Walther 1708, 161.

(d) Eine eigene Kategorie der Benennung bildet die Art des KONTRAPUNKTS, in der die Schlußbildung ausgeführt ist. Im contrapunctus simplex, dem Satz Note gegen Note, kennt auch die Kadenz keine Diminutionen, Verzierungen oder Synkopen und Dehnungen. Zur Bezeichnung einer solchen Kadenz Note gegen Note stehen folgende Synonyme zur Verfügung:

clausula simplex (50): Calvisius 1592, Cap. 13;

clausula pura: Scheibe 1745, 475;

cadenza semplice (50): Tigrini 1588, 72 u. 74; Artusi 1598, 61; Zacconi 1622, 73; Picerli 1631, 164; Brossard 1705, 105;

cadentia simplex (50): Aaron 1516, 49'; Walther 1732, 126;

cadenza non diminuita (51): Vicentino 1555, 51';

cadenza intiera (52): Vicentino 1555, 53;

cadenza commune (53): Zacconi 1622, 73;

cadenza senza fioretti e diminuzioni (54): Picerli 1631, 164;

cadentia senza il punto (55): Vicentino 1555, 51' (gemeint ist der Augmentationspunkt einer punktierten Note);

cadentia integra (56): Vicentino 1555, 52'.

Im contrapunctus floridus hingegen ist auch die Kadenz der Ort reicher Verzierungen. Vicentino berichtet, die Kadenzen seien im Laufe der Zeit immer reicher diminuiert, d.h. verziert worden. Dabei spielt die Synkope in der Oberstimme eine wichtige Rolle, die im Verlauf der 2. Hälfte des 16. Jh. die Kadenz derart profiliert und mit ihr identisch wird, daß sie nicht mehr von ihr wegzudenken ist. Häufig wird die Synkope dadurch erreicht, daß die Antepenultima punktiert wird. Antepenultima und Ultima sind Ausgangsstellen weiterer, noch reicherer Verzierung. Es sind also Verzierung, Synkope und Punktierung, die die Nomenklatur der Kadenzen im contrappunto fiorito bestimmen:

clausula ornata: Scheibe 1745, 475;

cadenza diminu(i)ta (57): Tigrini 1588, 72 u. 74; Artusi 1598, 61; Gasparini 1722, 31;

cadentia diminuita (57): Vicentino 1555, 51'; Bassani 1585, 15ff.;

cadenza fiorita (58): Picerli 1631, 167; Brossard 1705, 27 u. 244; Walther 1732, 125;

cadenza florida (58): Bontempi 1695, 231;

cadentia replicata (59): Aaron 1516, 49;

cadenza composta (60): Zacconi 1622, 73; Gasparini 1722, 29–35 Walther 1732, 124;

cadentia composita (60): Walther 1732, 124;

cadentia con la sincopa (61): Vicentino 1555, 57';

cadenza con li fioretti o diminuzioni (62): Picerli 1631, 164;

cadentia con il punto (63): Vicentino 1555, 51'.

(e) Im Blick auf die harmonischen Verhältnisse innerhalb der Kadenz unterscheidet Zarlino (1573) gemäß dem SCHLUSSINTERVALL zwei Arten von Kadenzen: vollkommene Kadenzen, die im Einklang oder in der Oktav enden und unvollkommene Kadenzen, die mit einer Quint, Terz oder einem anderen Intervall schließen:

E ben vero, che quelle [cadenze] del Canto figurato si trouano di due sorti; cioè quelle, che terminano tra due parti per Vnisono, & quelle che finiscono per la Ottaua. Et benche ve ne siano alcune altre, che finiscono per la Quinta, alcune altre per la Terza, & alcune per diuerse altre consonanze: non sono però da esser dette assolutamente Cadenze, se non ad vn certo modo, & con una aggiuntione: cioè Cadenze imperfette [67] (248).

Das Gegenstück zur cadenza imperfetta (67) heißt cadenza perfetta (64), vollkommene Kadenz. Sie ist der Gang von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen Konsonanz bei geringster Bewegung der Stimmen („andare dalla Consonanza imperfetta alla Perfetta con la più vicina"). Man hat Zarlino darin mißverstanden, daß er diesen Gang allein schon als einzige Bedingung einer perfekten Kadenz auffasse, gleichwie in welchem Satzzusammenhang er erscheine (vgl. Hermelink 1960, 73f.); er wird es jedoch nur, wenn damit noch weitere Bedingungen der Kadenz: wie etwa das Erreichen der richtigen Stufe, das Synkopieren einer Stimme und die nachfolgende Zäsur, verknüpft sind.

cadenza perfetta (64): Artusi 1598, 61;

clausula perfecta (64): Dreßler 1563, 233; Calvisius 1592, Cap. 13.

Walther (1732) hingegen bezeichnet damit eine Kadenz mit Quintsprung abwärts im Baß:

Cadence parfaite (gall.) Cadenza perfetta (ital.) Cadentia perfecta [64] (lat.) eine vollkommene Cadentz ist, wenn in der herunterwerts springenden Quint geschlossen wird... Und diese Art allein dörffte vielleicht eigentlich eine Cadentz [als welche den Nahmen à cadendo, vom fallen hat] genennet zu werden, verdienen, und die übrigen nur Stimm-Springe und Gänge seyn (125);

zweifellos gebraucht hier Walther, zumindest was die lat. und ital. Version betrifft, den Terminus falsch.

Tigrini (1588, 72) kennt nicht den Terminus cadenza perfetta und dessen Gegenstück cadenza imperfetta, sondern er spricht in diesem Zusammenhang von den eigentlichen (cadenze chiamate assolutamente) und uneigentlichen Kadenzen (cadenze chiamate impropriamente).

cadenza all'unisono (65): Picerli 1631, S. 167; Aaron 1516, 53 (cadentiae per unisonum faciendae);

clausula unisoni (65): Calvisius 1592, Cap. 13;

cadenza all'ottava (66): Picerli 1631, 167; Lusitano 1561, 12'; Tigrini 1588, 73 (cadenza terminata per ottava);

clausula octavae (65): Calvisius 1592, Cap. 13.

Die unvollkommenen Kadenzen gelten im strengen Sinn nicht als schlußkräftig, weil sie von einer unvollkommenen Konsonanz zur anderen schreiten. Dabei wird ein Kadenzvorgang eingeleitet, aber nicht zu Ende geführt, die Kadenz wird gleichsam vermieden (cadenza schivata, 71), geflohen (cadenza sfuggita, 69) oder vorgetäuscht (cadenza finta, 74, und cadenza d'inganno, 72). Über ihre Stellung im Tonsatz sagt Artusi (1598):

Cadenza imperfetta [67] quando le parti discostandosi, non finiscono ne in vnisono, ne in ottaua, ma in altre consonanze, e chiamasi fugire la cadenza. Usasi quando si fa alcuna distintione mezana dell'harmonia, o delle parole insieme, le quali habbino fornito perfettamente la sentenza (61).

clausula imperfecta (67): Calvisius 1592, Cap. 13.

Walther (1732) meint damit eine plagale Kadenz:

Cadence imparfaite oder attendante (gall.) cadenza imperfetta (ital.) cadentia imperfecta (lat.) eine unvollkommene Cadentz heisset: wenn in der Quint einer triadis harmonicae aufwerts springend geschlossen, und der sonst drauf folgende Clavis, als die rechte Schluß-Note, erwartet und desiderirt wird (125).



clausula semiperfecta (67): Dreßler 1563, 233;

cadenza fuggita (68): Zacconi 1622, 86 (fuggire le cadenze);

cadenza sfuggita (69): Banchieri 1614, 100 u. 146; Brossard 1705, 111 u. 244, versteht darunter auch die cadenza plagale (40) und andere Arten die Kadenz zu fliehen;

cadenza che fugge la conclusione (70): Vicentino 1555, 54; Tigrini 1588, 75.

cadenza schivata (71): Zacconi 1622, 86 (schiuare le cadenze);

cadenza d'inganno (72): Banchieri 1614, 147; Brossard 1705, 36 u. 244; anstatt des erwarteten Schlußakkordes steht eine Pause; Walther 1732, 125;

cadenza con inganno (73): Picerli 1631, 165;

cadenza finta (74): Gasparini 1722, 35;

cadentia ficta (74): Walther 1732, 125.

(f) Als kaum zu einer festen Terminologie gehörig dürfen die nach dem PENULTIMA-INTERVALL zwischen Diskantklausel und tiefster Stimme gebildeten Ausdrücke clausula triphona (Terz, 75), clausula hexaphona (Sext, 76) und clausula octophona (Oktav, 77) angesehen werden, die Burmeister (1606, 37, 52, 53 u. 77) gebraucht.

(g) Zuweilen wird nach dem TONGESCHLECHT, in dem die Kadenz gebildet ist, terminologisch unterschieden. Das Gegensatzpaar cadentia accidentale (80) – cadentia diatonica (78) entspricht demjenigen von cadenza finta (81) – cadenza naturale (79):

cadentia diatonica (78): Vicentino 1555, 52;

cadenza naturale (79): Tigrini 1588, 75 u. 95; Banchieri 1614, 75; Zacconi 1622, 86;

cadentia naturale (79): Vicentino 1555, 52;

cadenza accidentale (80): Tigrini 1588, 75;

cadentia accidentale (80): Vicentino 1555, 52;

cadenza finta (81): Gasparini 1722, 35.

Gasparini (1722) fügt hinzu, daß eine Kadenz dann auch als finta bezeichnet werde, wenn sie sich in Dur, anstatt wie erwartet in Moll, auflöse:

Chiamasi Cadenza finta ancora, quando la risoluzione in vece di maggiore si fa minore (35).

Im Gegensatz zur allgemeinen Terminologie steht Calvisius (1592, Cap. 13), wenn er mit den clausulae accidentales den Gegenbegriff zu den clausulae propriae (3), also clausulae peregrinae (18) meint.

Lit.: M. FREY, Die Hauptkadenz im Wandel d. Zeiten, Die Musik XIII, 1913; H. J. MOSER, Das Schicksal d. Penultima, JbP XLI, 1934; W. M. LUTHER, Gallus Dreßler, Kassel o. J. (1941), 101 ff.; H. BESSELER, Bourdon u. Fauxbourdon, Lpz. 1950; B. MEIER, Die Harmonik im c. f.-haltigen Satz d. 15. Jh., AfMw IX, 1952; DERS., Wortausdeutung u. Tonalität bei Orlando di Lasso, KmJb XLVII, 1963; DERS., Die Tonarten d. klass. Vokalpolyphonie, Utrecht 1974; A. SCHMITZ, Die Kadenz als Ornamentum musicae, Kgr.-Ber. Bamberg 1953; R. JACOBY, Unters. über d. Klausellehre in dtsch. Musiktrakt. d. 17. Jh., Diss. Mainz (1955 maschr.); M. RUHNKE, Joachim Burmeister, Kassel 1955, 118 ff.; W. PFANNKUCH, Art. Kadenz u. Klausel, MGG VII, 1958; S. HERMELINK, Dispositiones Modorum. Die Tonarten i. d. Musik Palestrinas u. seiner Zeitgenossen, Tutzing 1960; DERS., Über Zarlinos Kadenzbegriff, in: Scritti in onore di L. Ronga, Mailand u. Neapel 1973; H. WEBER, Die Beziehungen zw. Musik u. Text in d. lat. Motetten Leonhard Lechners, Diss. Hamburg 1961, 102–11; C. DAHLHAUS, Art. Kadenz u. Klausel, in: RiemannL, Sachteil 1967; DERS., Unters. über d. Entstehung d. harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss. II), Kassel usf. 1968; S. SCHMALZRIEDT, Heinrich Schütz u. andere zeitgenössische Musiker i. d. Lehre Giovanni Gabrielis. Studien zu ihren Madrigalen (Tübinger Beitr. z. Musikwiss. I), Neuhausen-Stuttgart 1972.

II. (1) Der bevorzugte satztechnische Ort, der in hohem Maße VERZIERUNGEN zuläßt, ist im 16. bis 18. Jh. die Kadenz. Von den zwei hauptsächlichen Verzierungstypen, den passaggi und trilli (bzw. groppi oder gruppi), den Läufen und Trillern, kommen in der Kadenz in erster Linie die Triller in Frage. Man gewöhnte sich im Laufe der Zeit derart daran, die cadenze und die dazugehörigen trilli in einem Atemzug zu nennen, daß sie, wenigstens von den prakt. Musikern, fast für Synonyme gehalten wurden. Das übliche Begriffspaar passaggi e trilli wurde in der 1585 in Venedig erschienenen Verzierungslehre *Ricercate, Passagie e Cadentie* von Bassani zu passagie e cadentie, was den Terminus cadentia zumindest als doppeldeutig erscheinen ließ. Daß cadenza eindeutig und vollständig die Bedeutung der trillernden Verzierung annimmt, kann man für Italien nicht nachweisen, wohl aber für Frankreich.
Diruta gebraucht 1609 im 2. Teil seines Traktats über das Orgelspiel, *Il Transilvano*, den Ausdruck Groppo di accadentia, um damit einen Triller mit Nachschlag zu unterscheiden. Die ungewöhnliche Wortprägung accadentia legt die Vermutung nahe, daß sie schon mehr die Verzierung bezeichnet als ihre Herkunft, die Kadenz.
Der frz. Musiktheoretiker Mersenne (1636) bezeichnet den Triller, den ein Sänger ausführt, als cadence, im Gegensatz zum tremblement, dem Triller auf einem Instrument. Für den Sänger bedeutet die cadence die größte technische Schwierigkeit:

Or apres que l'on a enseigné à former le ton, & à ajuster la voix à toutes sortes de sons, on l'acoustume à faire les cadences, qui consistent aux roulemens de la gorge, qui respondent aux tremblemens & aux martelemens que l'on fait sur le clauier de l'Orgue & de l'Epinette, & sur la manche du Luth & des autres instrumens à chordes. Ces cadences sont les plus difficiles à faire de tout ce qu'il y a dans les Chants, à raison qu'il faut seulement battre l'air de la gorge, qui doit faire quantité de tremblemens sans l'aide de la langue. Mais elles sont d'autant plus agreables qu'elles sont plus difficiles, car si les autres mouuemens sont les couleurs & les nuances, l'on peut dire que les cadences en sont les rayons & la lumiere (II, 355).

Im Laufe der 2. Hälfte des 17. Jh. scheinen die Triller, gleichgültig ob vokal oder instr. ausgeführt, allgemein die Bezeichnung cadence angenommen zu haben, obwohl der präzisere Begriff tremblement weiterexistiert und es den Musiktheoretikern bewußt ist, daß es sich bei cadence um einen uneigentlichen Wortgebrauch handelt.
So moniert BrossardD ([1703] ²1705) den abusiven Gebrauch der Wörter cadence und double cadence für Verzierungen. Bei der Besprechung der cadence als Schlußbildung bemerkt er:

Art. *Cadence*: C'est ce que l'on doit appeller proprement Cadence & non pas comme nos François qui nomment un Tremblement Cadence, etc. (9).

Im Art. *Tremolo* kommt Brossard erneut auf den in Frankreich üblichen Gebrauch von cadence für einen Triller zu sprechen und betont auch hier, daß er diese Bezeichnung für „ziemlich unpassend" hält:

On trouve aussi quelques fois le mot Tremolo & son diminutif Tremoletto pour signifier ce que nos François apellent quoyqu' assez improprement, Cadence, & qu'on devroit nommer Tremblement (168).

Auch Montéclair (1736) weist auf diesen falschen Gebrauch hin:

De tous les agrémens qui se pratiquent dans le Chant (ou le Clavecin) le Tremblement, que les Italiens appellent Trillo et que les Français appellent par corruption Cadence, tient le premier rang en ce qu'il se rencontre plus souvent que les autres (nach Brunold 9).

An anderer Stelle pointiert Montéclair den eigentlichen Unterschied zwischen tremblement und cadence und bringt dabei uneingestanden zum Ausdruck, daß die beiden Termini zu Synonymen geworden sind:

Il y a des maîtres qui prétendent avec raison qu'il faudroit appeler Tremblement ce qu'on appelle communément Cadence, d'autant qu'il y a bien de la différence de l'un à l'autre. La Cadence est une fin ou conclusion de chant qui fait dans la musique ce que le point fait dans le discours. Il y a des cadences sans tremblements, comme il y a des tremblements sans cadences (nach Brunold 9).

Noch J.-J. Rousseau (1777–81) bemerkt, daß sämtliche Theoretiker den abusiven Gebrauch von cadence bemängelt hätten, doch findet er es vergeblich, gegen einen allgemein üblichen Sprachgebrauch zu polemisieren, zumal diese Ablehnung bisher unnütz gewesen und cadence das einzige Wort für Triller sei, das im Paris seiner Zeit verwendet werde:

Art. *Cadence*: Cadence se dit, en terme de chant, de ce battement de voix que les Italiens appellent trillo, que nous appellons autrement tremblement, & qui se fait ordinairement sur la pénultieme note d'une phrase musicale, d'où sans doute il a pris le nom de cadence. Quoique ce mot soit ici très-mal adapté, & qu'il ait été condamné par la plûpart de ceux qui ont écrit sur cette matiere, il a cependent tout-à-fait prévalu; c'est le seul dont on se serve aujourd'hui à Paris en ce sens; & il est inutile de disputer contre l'usage (708b).

Damit ist hinreichend belegt, daß tremblement und cadence – sowie die entsprechenden Verben trembler und cadencer – im Frankreich des 18. Jh. Synonyme waren, vorbehaltslos untereinander austauschbar.
Diese terminologische Herleitung, bei der eine Verzierung die Bezeichnung des satztechnischen Orts, an dem sie am häufigsten angebracht wird, übernimmt, scheint gesichert, zumal auch schon Montéclair (1736) – vor Rousseau – diese Auffassung vertritt:

Avant que d'arriver à une cadence on fait souvent un tremblement, c'est ce qui a fait prendre la change et qui a fait donner au tremblement le nom de Cadence.

J. Rousseau (1691) läßt im Anschluß an seine *Méthode claire* in einem dialogischen Anhang die Frage stellen, ob nicht ausnahmslos jeder Triller auf seiner oberen Nebennote zu beginnen habe, da doch cadence eine Abwärtsbewegung bezeichne. Seine Antwort auf diese Frage leugnet jedoch eine derartige terminologische Konstruktion.

(2) Der bunten Vielfalt, mit der im Frankreich des 18. Jh. Triller vorgetragen wurden, entsprechen die SPEZIFIZIERENDEN EPITHETA, die man den Wörtern cadence bzw. tremblement beifügte. Am besten lassen sich diese Termini den Kategorien folgend anordnen, nach denen Couperin (1717) einen ausgedehnten Triller aufteilt; er unterscheidet dabei die VORBEREITUNG (appui), die SCHLÄGE (battements) und den HALTEPUNKT (point d'arrêt) des Trillers:

Les Tremblements d'une valeur un peu considerable renferment trois objets qui, dans l'exécution, ne paroissent qu'une même chose: 1. l'appuy qui se doit former sur la note au-dessus de l'essentielle; 2. les battements; 3. le point d'arrêt (24; die drei Bestandteile des Trillers sind noch beschrieben bei Bacilly 1668, 167, u. Montéclair 1736, 81).

A. L'appui (II. (2) (a))

a. vorbereitete und übergebundene Triller

1 cadence avec appuy
2 cadence appuyée
3 cadence préparée (1)
4 cadence liée
5 cadence pleine
6 cadence feinte
7 cadence portée

b. unvorbereitete und nicht übergebundene Triller

8 cadence sans appuy
9 cadence précipitée
10 cadence subite
11 cadence jetée
12 cadence détachée
13 cadence brisée
14 cadencé suspendu (verspätet einsetzender Triller

B. Les battements (II. (2) (b))

a. einfach
15 cadence simple

b. doppelt und mehrfach
16 cadence double

c. mit gleichbleibender Geschwindigkeit
17 cadence continue

d. mit zunehmender Geschwindigkeit
18 cadence à progression
19 cadence préparée (2)

C. Le point d'arrêt (II. (2) (c))

a. mit Nachschlag
20 double cadence
21 cadence ouverte
22 cadence fermée

b. ohne Nachschlag
23 cadencé aspiré (verfrüht endender Triller)

(a) Nach den frz. Verzierungslehren des 18. Jh. kann ein Triller entweder vorbereitet werden oder unvorbereitet bleiben. Dabei geschieht die VORBEREITUNG durch ein längeres Festhalten des oberen Nebentons, durch Überbinden desselben oder durch Vorschläge; der unvorbereitete Triller beginnt unvermittelt mit den Schlägen. Im allgemeinen heißt die Vorbereitung des Trillers l'appui. Bacilly (1668, 179f.) gebraucht dafür noch drei andere Termini: anticipation, préparation und soûtien de voix. Damit wären die Begriffe cadence avec appuy

(1), cadence appuyée (2) und cadence préparée (3) terminologisch erklärt. J. Rousseau (1687) beschreibt, daß der Spieler einer cadence avec appuy (1) den Finger auf der oberen Nebennote nach deren Anschlag ein wenig abstütze, bevor er mit den Schlägen des Trillers beginne:

La Cadence avec appuy [1] se fait lors que le doigt qui doit trembler la Cadence, appuye un peu avant de trembler, sur la Note qui est immédiatement au dessus de celle qui demande une Cadence. Ainsi pour faire une cadence sur le Si, il faut appuyer & trembler sur l'Ut... (76).

Es handelt sich dabei also um einen vorbereiteten Triller, dessen Eingangs-Appoggiatur eine beachtliche Zeitspanne gehalten wird, bevor die Trillerschläge beginnen. Die meisten anderen Autoren nennen denselben Triller cadence appuyée (2):

Bérard 1755: cadence appuyée [2]... se forme par un son soutenu majeur ou mineur, au dessus de celui sur lequel on la doit battre (115).

cadence appuyée (2): Le Roux 1705; Rameau 1706; Dom Bédos 1778, Pl. CVI.

Nur ein Autor gebraucht für diesen Triller die Bezeichnung:

cadence préparée (3): Lacassagne 1766, 47ff.

Ein Triller, dessen Note zunächst nicht angeschlagen wird, weil sie zur vorhergehenden Note „übergebunden" ist, die eine große oder kleine Sekunde höher liegt, heißt cadence liée (4). In diesem Fall dient die vorangegangene Note als Vorbereitung für den Triller:

Dupuit 1741: La cadence liée [4] est un tremblement dans lequel on observe de ne pas piquer la note qui le précède, tenant le doigt dessus jusqu'à ce qu'on cadence la suivante (III).

cadence liée (4): Couperin 1690 u. 1713; Dom Bédos 1778, Pl. CVI.

Eine Verbindung von cadence liée (4) und cadence appuyée (2) stellt die cadence appuyée et liée dar (Foucquet, *Méthodes*, u. Couperin 1713, 17), die mit einer übergebundenen Vorbereitung auf der oberen Nebennote beginnt. RousseauD (II, Pl. B) und Dom Bédos de Celles (1778) nennen sie cadence pleine (5):

Cadence pleine [5] est celle qui commence par une tenue sur la note superieure (651).

Wird die Vorbereitung eines Trillers derart in die Länge gezogen, daß nur noch die Zeit für einen einzigen Trillerschlag bleibt, so sprechen die Autoren von einer cadence feinte (6), einem „vorgetäuschten" Triller bzw. einem Pralltriller.

Daquin (1735) verzeichnet einen Triller, dem ein doppelter Vorschlag übergebunden vorangeht, und nennt ihn cadence portée (7). Jedoch scheint dieser Ausdruck nicht allgemein üblich gewesen zu sein.

Triller, die unvorbereitet bleiben und nicht übergebunden sind, werden der Gruppe der bisher besprochenen Triller häufig entgegengesetzt. Dabei werden cadence sans appuy (8), cadence précipitée (9), cadence subite (10), cadence jetée (11) und cadence détachée (12) weitgehend synonym gebraucht. Bérard (1755, 115) stellt der cadence appuyée (2) die cadence précipitée (9), den „überstürzten" Triller gegenüber, Lacassagne (1766, 47) der cadence préparée (3) die cadence jetée (11), den „hingeworfenen" Triller.

Von der cadence sans appuy (8) sagt J. Rousseau:

La Cadence sans appuy se fait comme la précédente [Cadence avec appuy], en retranchant l'appuy (83).

Zuweilen, so bei d'Anglebert (1689), wird die cadence sans appuy (8) auch als cadence simple bezeichnet (Verzierungstabelle).

Corette (1782) definiert die cadence précipitée ou subite:

La Cadence précipitée [9] ou subite [10] se bat sur le champ (Art. I).

cadence subite (10): Duval 1764, 63.

Bérard (1755) schreibt vor:

Cadence précipitée [9]. Jettez le premier martellement sur la notte où l'on doit battre cette cadence: celle-ci doit être plus précipitée que la cadence appuyée (115).

Nach der Beschreibung von David (1737) kann eine cadence jetée (11) sogar vorbereitet sein, nur darf ihre Vorbereitung nicht ins Gewicht fallen:

La Cadence jetée [11] est celle qui se fait en montant à l'intervalle d'une seconde, tierce, quarte, &c. & de même en descendant, sans que sa préparation ait plus de durée que la valeur d'une double ou triple croche (134).

Andere Autoren wollen sie überhaupt nicht vorbereitet wissen (Denis 1730, 10; Dom Bédos 1778, Pl. CVII).

Cadence détachée (12), „losgelöster" Triller, ist der Gegenbegriff zu cadence liée (4). Da bei ihr die Note vor dem Triller, die auf der oberen Nebennote zu stehen kommt, nicht übergebunden ist, beginnt der Triller auf der oberen Nebennote und nicht, wie bei der cadence liée, auf der Hauptnote.

cadence détachée (12): Foucquet, *Méthodes*; Couperin 1713; Dom Bédos 1778, Pl. CV–CVII.

Cadence brisée (13), „gebrochener" Triller, ist der Gegenbegriff zu cadence pleine (5). Für sie gilt dasselbe wie für die cadence détachée (12).

cadence brisée (13): RousseauD II, Pl. B; Dom Bédos 1778, 651.

Foucquet (*Méthodes*) bezeichnet den Triller, der mit der oberen Nebennote erst um einen Sechzehntelwert nach dem Schlag einsetzt, als cadencé suspendu (14), sein Gegenstück, einen Triller, der um ein Sechzehntel zu früh abgebrochen wird, als cadencé aspiré (23). Weshalb er dafür das Partizip cadencé des Verbs cadencer = trillern (z.B. Dupuit 1741, III) verwendet, bleibt unklar. Neumann (198) macht daraus stillschweigend ‚cadence suspendue' und ‚cadence aspirée'.

(b) Die Unterscheidung zwischen einem „kurzen" und einem „langen" Triller, einer cadence simple (15) und einer cadence double (16), die Dom Bédos (1778, Pl. CV) gemäß der Anzahl der Schläge trifft, war durchaus unüblich, weil die Länge eines Trillers vom Notenwert auf der einen und von der Fingerfertigkeit des Instrumentalisten auf der anderen Seite abhing. Vom „langen" Triller berichtet Dom Bédos:

Cadence double [16] est celle qui emploie la totalité de la note (651).

Es war teilweise üblich, einen ausgedehnten Triller so vorzutragen, daß seine Schläge langsam begannen, um dann

nach und nach sich im Tempo zu steigern bis zur äußersten Geschwindigkeit. Lacassagne (1766, 47ff.) bezeichnet einen derart vorgetragenen Triller als cadence à progression (18), Dom Bédos (1778) spricht von einer cadence préparée (19):

Cadence préparée [19], est celle dont la modulation est lente dans le commencement, & qui augmente de vitesse insensiblement jusqu'à la fin (651).

Ein Triller mit gleichbleibender Geschwindigkeit der Anschläge, aber auch ein Triller, der über mehrere Takte geht, heißt cadence continue (17).
Im frz. Sprachgebrauch des 18.Jh. war für den Doppelschlag die Bezeichnung doublé (Couperin 1713), aber durchaus auch double cadence (20; d'Anglebert 1689) üblich, doublé oder double wohl deshalb, weil zu ihm sowohl die obere als auch die untere Nebennote gehören. Eine cadence doublée wäre dann ein mit einem Doppelschlag versehener Triller; doch findet sich schon früh dafür der Ausdruck cadence double oder auch double cadence. Darüber hinaus unterscheidet BrossardD die „cadence ou le Tremblement à la Françoise" von dem wirklichen „Trillo à l'Italienne"; aus seinem Notenbeispiel geht hervor, daß er damit die akzellerierte Ausführung des frühen ital. Gesangs-Tremolos mit Tonrepetition meint, so wie ihn Monteverdi im Vorwort zu seinem 8. Madrigalbuch beschreibt. Diese Verzierungsart nenne man auch häufig double cadence oder tour de gosier (169f.). Die drei Termini hängen sprachlich eng zusammen, bezeichnen jedoch verschiedene Sachverhalte:
cadence double: ein Triller mit mehreren ‚battements' (Dom Bédos)
double cadence: a) akzellerierte Tonrepetition (BrossardD)
b) Doppelschlag (auch doublé, double cadence sans tremblement, d'Anglebert und später)
cadence doublée: Triller mit Doppelschlag (J. Rousseau, Bacilly, häufig auch cadence double und double cadence).
Die Verzierung, die d'Anglebert in seiner Tabelle als double cadence bezeichnet, könnte auch doublé et cadence heißen, denn er läßt einem Doppelschlag einen Triller folgen. J.S.Bach, der sich die Verzierungstabelle von d'Anglebert zum eigenen Gebrauch abgeschrieben hatte, wirft die Termini in der „Explication unterschiedlicher Zeichen, so gewiße manieren artig zu spielen, andeuten" des *Klavierbüchleins für Wilhelm Friedemann Bach* teilweise durcheinander. Dort bezeichnet er fälschlicherweise eine double cadence (Doppelschlag) als cadence (Triller), dann aber wieder einen Triller, der mit einem Doppelschlag sowohl beginnt als auch endigt, im Anschluß an d'Anglebert richtig als „doppelt cadence u. mordant". Auf weitere terminologische und sachliche Divergenzen bei Bachs Zeitgenossen, die in der Regel meist auf Mißverständnisse zurückzuführen sind, braucht im Rahmen dieser Systematik nicht eingegangen zu werden.

(c) Hat ein Triller seinen HALTEPUNKT nach einem Doppelschlag, der nach oben zur Finalis der Kadenz führt, so kann er cadence ouverte (21) genannt werden, führt der Doppelschlag abwärts zur Finalis, so heißt er cadence fermée (22).

cadence ouverte (21): Couperin 1713; Siret 1719; Dom Bédos 1778, Pl. CVII;
cadence fermée (22): Couperin 1713.

Lit.: P. ALDRICH, On the Interpretation of Bach's Trills, MQ XLIX, 1963; FR. NEUMANN, Misconceptions about the French Trill in the 17th and 18th Cent., MQ L, 1964; P. BRUNOLD, Traité des signes et agréments employés par les clavecinistes frç. des XVIIe et XVIIIe siècles, Nizza 1965; G.V. DADELSEN, Art. Verzierungen, MGG XIII, 1966; M. COLLINS, In Defense of the French Trill, JAMS XXVI, 1973.

(3) Die verzierten Schlußbildungen, die dem frz. Triller des 18.Jh. den Namen cadence gaben, sind auch der Ausgangspunkt für die Bedeutung von Kadenz als VIRTUOSE MANIFESTATION IM SOLOKONZERT (→ Virtuose II. (2)), wobei hier der Akzent auf der freien, und nicht wie zuvor auf einer spezifischen Verzierung liegt.
Konnte man aus dem Titel *Ricercate, Passagie e Cadentie* (1585) der Verzierungslehre Bassanos entnehmen, daß – wenn auch noch völlig offen und doppeldeutig – cadentia den Sinn einer trillernden Verzierung angenommen hatte, so kann man auch vermuten, daß schon in Ganassis *Fontegara* (1535, 76) mit den „Chadenzie" ebenso die über den schlußbildenden Schritten angebrachten freien Verzierungen gemeint waren wie die Schritte selbst. Ähnlich ist auch der Terminus clausula zu interpretieren, der sich im Span. noch weit bis ins 17.Jh. hinein für Kadenz gehalten hat, wenn er im Titel des Violen-Traktats von Ortiz begegnet: *Tratado de Glosas sobre Cláusulas y otros géneros de puntos en la Música de Violones* (1553). Auch hier handelt es sich um ein Lehrwerk der freien Verzierungskunst.
Nach und nach gewöhnte man sich derart an den doppeldeutigen Gebrauch des Wortes Kadenz, daß es im Laufe der Zeit gar nicht mehr auffiel, wenn man nun den Verzierungen selbst die Bezeichnung Kadenzen gab. Die neue Bedeutung fand rasche Verbreitung. Praetorius (1619) meint mit Cadentien sehr wahrscheinlich trillernde Verzierungen:

Wie davon ein vornehmer Musicus in Italia, Ludovicus Viadana seine Cantiones, vff die newe von ihm erfundene sehr anmutige und nutzbare Art gerichtet, mit dem Namen Concert intituliret, vnd in der vorhergesetzten Praefation vnter andern dieses angedeutet: Daß er gar fleissig dahin gesehen, damit nicht gar zu viel Pausen inseriret würden, besondern, daß diese Concerten mehr Lieblichkeit, Cadentien und Passaggien in sich hetten (4).

In seinem Register führt Praetorius den Terminus wohl an, hält es aber nicht für notwendig, dort auf seine doppelte Bedeutung einzugehen.
Walther (1732), der den Gebrauch des frz. Wortes cadence für einen Triller terminologisch schlecht findet, zeigt sich auch unzufrieden, daß „neuerdings" über mehrere Takte gehende, ausgeschriebene oder improvisierte Verzierungen ‚Cadentzen' genannt werden:

Art. *Cadence doublée*: ...Wenn demnach die Frantzosen ihr tremblement eine Cadence nennen, geschiehet es abusivè, und wird das accidens bey einer Cadentz vor die Substanz selbst ausgegeben. Da auch von Italiänischen Sängern gemeldet wird: daß sie doppelte und dreyfache Cadentzen [Cadenzes doublées & redoublées] von 2.3.4 = = bis 8 Tacten machen; ist, nach Matthesonii Beurtheilung Crit. Mus. T. I. p. 123. hierunter auch dasjenige Moduliren, so vor der Cadentz hergehet, und gleichsam den Weg dazu bahnet, zu verstehen: es sey nun selbiges vom Componisten aufgeschrieben, oder werde vom Sänger extemporisiret (125a).

Auch Mattheson (1739) bemerkt diese terminologische Verschiebung:

Man brachte diesen Trauben-Zierrath gemeiniglich bey den Schlüssen der Melodie an: wie denn noch heutiges Tages die meisten Ausschmückungen des Gesanges ihre Stelle am Ende, gleich den Abschieds-Complimenten, zu behaupten suchen: daher solche Figuren auch Vorzugs-Weise Cadentzen genennet werden: nicht weil sie es selber sind, sondern weil sie sich dabey einfinden (116).

In einem ersten Stadium der virtuosen Kadenz bauen sich die freien Verzierungen zunächst auf einem Dominantorgelpunkt auf, wie dies etwa in den Solo-Violinsonaten von Corelli der Fall ist. Seine Kadenzen haben noch eine verhältnismäßig geringe Selbständigkeit. Zwar hemmen sie bereits den normalen Verlauf der Schlußkadenz, und der Baß wird zum Pausieren gezwungen, doch gehen sie noch nicht über einen Atem hinaus. Es ist dieser Typus von Kadenz, den Quantz ([1752] ³1789) beschreibt:

Von den Cadenzen: Ich verstehe unter dem Worte Cadenz hier nicht die Schlüsse oder Absätze in der Melodie; noch weniger den Triller, welchen einige Franzosen cadence nennen. Ich handle hier von derjenigen willkührlichen Auszierung, welche von einer concertirenden Stimme, beym Schlusse des Stücks, über der vorletzten Note der Grundstimme, nämlich über der Quinte der Tonart, woraus das Stück geht, nach dem freyen Sinne und Gefallen des Ausführers, gemachet wird (151).

Quantz verweist dabei auf Corelli:

Es ist vielleicht noch kein halbes Jahrhundert her, daß diese Cadenzen bey den Italiänern aufgekommen, nachher aber von den Deutschen, und von andern, welche sich beflissen haben im italiänischen Geschmacke zu singen und zu spielen, nachgemachet worden sind. Die Franzosen haben sich ihrer noch immer enthalten. Die Cadenzen müssen zu der Zeit, da Lülly Welschland verlassen hat, vermuthlich noch nicht Mode gewesen seyn: denn wer weis, ob er diesen Zierrath sonst nicht auch bey den Franzosen eingeführet hätte. Es ist vielmehr zu glauben, daß die Cadenzen erst nach der Zeit, da Corelli seine in Kupfer gestochenen 12 Solo vor die Violine herausgegeben hat, in den Brauch gekommen sind. Die sicherste Nachricht, die man vom Ursprunge der Cadenzen geben könnte, ist diese, daß man einige Jahre vor dem Ende des vorigen Jahrhunderts, und die ersten zehn Jahre des itzigen, den Schluß einer concertirenden Stimme, durch eine kleine Passagie, über dem fortgehenden Basse, und durch einen daran gehängeten guten Triller gemacht hat: daß aber ohngefähr zwischen 1710. und 1716. die itzo üblichen Cadenzen, bey denen sich der Baß aufhalten muß, Mode geworden sind. Die Fermaten, oder sogenannten Aufhaltungen ad Libitum in der Mitte eines Stücks aber, mögen wohl etwas älteren Ursprunges seyn (151f.).

Tosi wendet sich energisch gegen die „Misbräuche der neumodischen Cadenzen" und argumentiert hierzu (in der Übersetzung Agricolas, 1757):

Im Hauptstücke von den Arien habe ich einen Studierenden ermahnet, sich vor dem reissenden Strohme der neumodischen Passagien in Acht zu nehmen: ich habe mich auch anheischig gemacht, meine geringe Meynung über die itzo üblichen Auszierungen auf den Cadenzen zu entdecken. Ich thue dieses hiermit; doch mit dem gewöhnlichen Vorbehalte, daß ich sie, wie alle meine übrigen Gedanken dem entscheidenden Richterstuhle des Verstandes und des Geschmacks vorstelle: damit diese, als oberste Richter der Musik, entweder die Misbräuche der neumodischen Cadenzen, oder den Betrug meiner Einbildung, verdammen können (195).

Der jüngere Agricola teilt jedoch Tosis negative Meinung nicht. In seinem Kommentar zu der zit. Äußerung Tosis macht er den gelungenen Versuch, die solistische Kadenz in ihrer Entwicklung aus der Schlußbildung abzuleiten. Im Anschluß daran trifft er sogar eine terminologische Entscheidung, die sich in der Folgezeit teilweise durchsetzen sollte (etwa: Ganzschluß, Halbschluß, Trugschluß):

In den alten Zeiten wurden die Hauptschlüsse, welche man in eigentlichem Verstande Cadenzen nennet, nur so ausgeführet, wie sie, dem Tacte gemäß, geschrieben werden. Auf der mittelsten Note wurde ein Triller gemacht. Hernach fieng man an, auf der Note vor dem Triller eine kleine willkührliche Auszierung anzubringen; wenn nämlich, ohne den Tact aufzuhalten, Zeit dazu war. Darauf fieng man an, den letzten Tact der Singstimme langsamer zu singen, und sich etwas aufzuhalten. Endlich suchte man diese Aufhaltung durch allerhand willkührliche Passagien, Läufe, Ziehungen, Sprünge, kurz, was nur für Figuren der Stimme auszuführen möglich sind, auszuschmücken. Diese sind nun noch heutiges Tages üblich: und werden itzo Vorzugsweise Cadenzen genennet. Sie sollen zwischen den Jahren 1710 und 1716 ihren Ursprung genommen haben. Ich werde in der Folge dieses Hauptstücks, um nicht undeutlich zu werden, die eigentlichen Cadenzen durch Schlüsse übersetzen; die Auszierungen aber, die darüber anzubringen Mode ist, sollen schlechtweg Cadenzen heissen (195f.).

Der zur Zeit Corellis entstandene, von Quantz und Agricola beschriebene Kadenztypus wurde mit der Zeit auch in Frankreich heimisch. Doch ist Quantzens Bemerkung, was Frankreich betrifft, in ihrer Tendenz durchaus richtig, weil die Franzosen in der freien und aufwendigen Improvisation immer Zurückhaltung geübt haben. Rousseau ([1767] ²1775) schreibt dies dem mangelnden Temperament der Franzosen zu:

Art. *Cadenza*: La Musique Françoise, surtout la vocale, qui est extrêmement servile, ne laisse au Chanteur aucune pareille liberté, dont même il seroit fort embarassé de faire usage (I, 110).

Der auf der V. Stufe der Schlußkadenz fixierte Orgelpunkt (point d'orgue), über dem sich die Verzierung erhebt, wird, neben dem auch im Frz. (wie im Engl.) immer in seiner ital. Form cadenza auftretenden Terminus, zur allgemein gebräuchlichen frz. Bezeichnung für die virtuose Kadenz, wie Bérard (1755) bezeugt:

On peut entendre l'usage de mes règles jusqu'à l'agrément que nous appelons Point d'orgue et que les Italiens nomment Cadenza. Ils le placent ordinairement au milieu et à la fin d'une ariette; cet agrément exige des inflexions de voix extrêmement déliées et des „sons manierés" quoique les Italiens soient plus accoutumés à chanter avec un petit volume de voix et à sons aigus que les Français, ceux-ci, à l'aide de mes observations réussiront à former le Point d'Orgue avec autant de grâces et de perfection que ceux-là.

RousseauD ([1767] ²1775) will die Bezeichnung, entsprechend der häufig in diesem Zusammenhang auftretenden ital. Anweisung arbitrio (Gutdünken), nur auf die improvisierte Kadenz angewendet wissen:

Art. *Cadenza*: Mot Italien, par lequel on indique un point d'Orgue non écrit, & que l'auteur laisse à la volonté de celui qui exécute la partie principale, afin qu'il y fasse, relativement au caractère de l'Air, les passages les plus convenables à sa Voix, à son Instrument, ou à sont goût. Ce point d'Orgue s'appelle Cadenza, parce qu'il se fait ordinairement sur la première Note d'une Cadence finale, & il s'appelle aussi Arbitrio, à cause de la Liberté qu'on y laisse à l'Exécutant de se livrer à ses idées, & de suivre son propre goût (I, 109f.).

Mit dem Zitat von Rousseau, einem entschiedenen Verfechter der ital. Musik, wurde das zweite Stadium der solistischen Kadenz berührt: die Interpolation einer virtuosen Improvisation. Anstelle der Dominante setzt

sich um 1730 der Quartsextakkord der I. Stufe durch, in seiner Funktion als Vorhalt vor der Dominante. Aus der „vorhaltenden" Funktion wird eine „aufhaltende": der Generalbaß spielt keinen Orgelpunkt, sondern schweigt, die solistische Kadenz wird eingeschoben und ergeht sich in freier, meist stark modulierender Weise im Spannungsfeld zwischen dem Vorhaltsquartsextakkord und seiner Auflösung durch die Dominante. Von diesem, während der zweiten Hälfte des 18. und während des ganzen 19. Jh. üblichen Typus der Kadenz ist die Rede, wenn nach dem Vorbild C.Ph.E. Bachs (1753) die Bezeichnung aufgehaltene Kadenz gebraucht wird:

Bey dem Eintritt der verzierten Cadenzen, sie mögen durch ein Ruhezeichen in der Grundstimme angedeutet seyn oder nicht, hält der Accompagnist den Sextquartenaccord eine Weile aus, und ruhet hernach so lange, bis bey dem Ende der Cadenz die Hauptstimme durch einen Schlußtriller, oder andere Figuren, die Auflösung des erwehnten Accordes nothwendig machet, welche alsdenn durch den Dreyklang, wozu man noch die Septime zur fünften Stimme nimmt, auf dem Claviere vor sich gehet. Vom Adagio molto an bis zum Andante wird der Sextquartenaccord sowohl, als der darauf folgende Dreyklang langsam, oder etwas hurtiger von unten hinauf gebrochen, nachdem es die Zeitmasse, oder der Affect erfordert (II, 259ff.).

Heinrich Knödt (1913/14, 392) hat zur Präzisierung des ungenauen Ausdrucks ‚aufgehobene Kadenz' vorgeschlagen: „eingeschobene Improvisation bei aufgehaltener Kadenz", „in die Kadenz eingeschobene Improvisation" oder kurz „eingeschobene Kadenz".

Zum Aufbau der Kadenz, die alles außer Schlußbildungen enthalten darf, bemerkt Quantz:

Regeln von Cadenzen sind, wie ich schon gesaget habe, noch niemals gegeben worden. Es würde auch schwer fallen, Gedanken, die willkührlich sind, die keine förmliche Melodie ausmachen sollen, zu welchen keine Grundstimme statt findet, deren Umfang, in Ansehung der Tonarten welche man berühren darf, sehr klein ist, und die überhaupt nur als ein Ohngefähr klingen sollen, in Regeln einzuschließen. Doch giebt es einige aus der Setzkunst fließende Vortheile, deren man sich bedienen kann, wenn man nicht, wie viele thun, die Cadenzen nur nach dem Gehöre, wie die Vögel ihren Gesang lernen, ohne zu wissen, worinn sie bestehen, und wohin sie sich schicken, auswendig lernen, und bisweilen in einem traurigen Stücke etwan eine lustige, oder in einem lustigen wieder eine traurige Cadenz hören lassen will (153f., § 7).

Der einzige Zwang, dem sich der Spieler der Kadenz zu unterwerfen hat, ist nach Quantz ein ästhetischer:

Die Cadenzen müssen aus dem Hauptaffecte des Stückes fließen, und eine kurze Wiederholung oder Nachahmung der gefälligsten Clauseln [Melodieabschnitte], die in dem Stücke enthalten sind, in sich fassen. Zuweilen trifft sichs, daß man wegen Zerstreuung der Gedanken nicht sogleich etwas neues zu erfinden weis. Hier ist nun kein besser Mittel, als daß man sich, aus dem Vorhergehenden, eine von den gefälligsten Clauseln erwähle, und die Cadenz daraus bilde. Hierdurch kann man nicht nur zu allen Zeiten den Mangel der Erfindung ersetzen; sondern man wird auch jederzeit der herrschenden Leidenschaft des Stückes eine Gnüge thun. Dieses will ich einem jeden, als einen nicht gar zu bekannten Vortheil, empfohlen haben (154, § 8).

In terminologischer Hinsicht hat sich in Zusammenhang mit der Konzertkadenz nach C. Ph. E. Bach nichts mehr geändert. Nach 1750 ist eine Konzentrierung dieser virtuosen Manifestation auf das instr. Solokonzert bei gleichzeitiger Ausweitung und zunehmender schriftlicher Fixierung des ursprünglich weitgehend improvisierten Phänomens zu beobachten.

Bei Sulzer findet sich 1771, von Kirnberger verfaßt, folgendes Résumé, das den ästhetischen Aspekt der solistischen Kadenz in den größeren Zusammenhang einer allgemeinen Kunstbetrachtung bringt:

Art. *Cadenz*: Das Verlangen nach der Ruhe wird lebhafter, wenn sie, nachdem das Gefühl derselben einmal erwekt worden ist, aufgehalten wird. Daher sind bey den Cadenzen verschiedene Arten der Aufhaltungen entstanden, dadurch man den Eintritt des letzten Tones angenehmer zu machen sucht: die Triller, die figurierten Cadenzen und die Orgelpunkte...

Dieses sind also die Cadenzen, in welche sich gegenwärtig, sowol die Sänger als die Spieler, so sehr verliebt haben, daß man glauben sollte, sie singen oder spielen ein Stük nur deßwegen, damit sie am Ende ihre Fertigkeit durch die seltsamsten Läufe und Sprünge zeigen können. Es giebt Personen, von Geschmak, denen diese Cadenzen äußerst zuwider sind, und die sie mit den Luftsprüngen der Seiltänzer in eine Classe setzen...

Daß übrigens vor dem letzten Ton eines Hauptschlusses eine Aufhaltung von guter Würkung und in der Natur der Sache gegründet sey, kann jeder fühlen. Also verwirft der gute Geschmak diese Cadenzen nicht schlechterdings, sondern mißbilliget nur das Uebertriebene derselben, besonders aber die seltsamen Läufe und Sprünge, die keinen Endzwek haben als den langen Athem oder die Fertigkeit der Kehle eines Sängers zu zeigen (327a–328a).

Lit.: H. Knödt, Zur Entwicklungsgesch. d. Kadenzen im Instr.konzert SIMG XV, 1913/14; J. Arger, Les agréments et le rythme, Paris 1917; H. Engel, Art. Diminution (I), MGG III, 1954; E. T. Ferand, Art. Improvisation (II, 4–5), MGG VI, 1957; C. Dahlhaus, Art. Kadenz (2), in: RiemannL, Sachteil 1967.

III. So wie der Kadenzbegriff im Sinne von mus. Schlußbildung ähnlich gebraucht wird wie in der Poetik, wo er formalisierte Schlußwendungen des Verses bezeichnet, hat auch der Kadenzbegriff der Redekunst, der – im Frz. synonym gebraucht mit nombre bzw. numerus – die rhythmische Qualität eines Prosatextes meint, seine mus. Entsprechung in der frz. mus. Terminologie: er bezeichnet einen alternierenden Akzentrhythmus (zum rhetorischen Kadenzbegriff vgl. *Encyclopédie* 1777–1781, 704ff.).

Mersenne (1636, II, 394) nennt den jambischen Vers, den Baïf und seine Nachfolger neben den anderen antiken Versmetren auf die frz. Dichtung und Musik übertragen wollten, vers „Iambique, Dimetre, Acatalectic, ou Cadencé":

„Le Ciel ialoux de mon bon-heur".
◡ — ◡ — ◡ — ◡ —

Dabei bezieht sich cadencé in erster Linie auf den dimetrischen Charakter des Jambus, das reguläre Alternieren von Senkung und Hebung. Dieser regelmäßige Gewichtswechsel entspricht auch dem allgemeinen Wortgebrauch, der cadence überall dort verwendet, wo regelmäßig Wiederkehrendes bezeichnet werden soll (z.B. le bruit cadencé des rames [das gleichförmig wiederkehrende Geräusch der Ruder], cadencer son pas [einen gleichmäßigen Schritt einlegen], la cadence de la vie [die Wechselfälle des Lebens]). In der Musiktheorie meint cadence eine durchgängige rhythmisch-metrische Qualität der Musik, die leicht spürbar ist:

Saint-Lambert 1702: Cadence de la pièce [:] ce qui consiste à passer les notes d'une même valeur avec une grande égalité de mouvement (nach Knödt 415).

RousseauD ([1767] ²1775) versteht unter cadence dieselbe „Gleichmäßigkeit in der Bewegung", die nach seiner Ansicht nur der ital. Musik zueigen ist, und bezeichnet sie als eine Eigenschaft guter Musik:

Art. *Cadence:* La Cadence est une qualité de la bonne Musique, qui donne à ceux qui l'exécutent ou qui l'écoutent, un sentiment vif de la Mesure, en sorte qu'ils la marquent & la sentent tomber à propos, & sans qu'ils y pensent & comme par instinct (I, 108).

Daß cadence dabei den allgemeinen Sinn des Wortes Rhythmus annimmt, so wie dieses im modernen Umgangsdtsch. gebraucht wird, wo es die Bedeutung von durchschlagendem, starrem Metrum hat, wird deutlich, wenn RousseauD ([1767] ²1775) aus dem Bereich der Tanzmusik Beispiele für den Wortgebrauch gibt:

Ce Menuet marque bien la Cadence, cette Chaconne manque de Cadence (I, 108: Dieses Menuett hat einen guten „Rhythmus"; diese Chaconne hat keinen „Rhythmus").

Cadence bezeichnet auch die Übereinstimmung der Schrittfolge des Tänzers mit dem Taktschlag:

Il sort de Cadence; il est bien en Cadence (I, 108: Er kommt aus dem „Takt"; er ist richtig im „Takt").

In einem gesonderten Art. *Cadencé* beschreibt Rousseau die satztechnischen Voraussetzungen, die in einer Komposition zusammentreffen müssen, um die Bedingungen einer „Musique bien Cadencée" zu erfüllen:

Une Musique bien Cadencée est celle où la Cadence est sensible, où le Rhythme & l'Harmonie concourent le plus parfaitement qu'il est possible à faire sentir le mouvement. Car le choix des Accords n'est pas indifférent pour marquer les Tems de la Mesure, & l'on ne doit pas pratiquer indifféremment la même Harmonie sur le Frappé & sur le Levé. De même il ne suffit pas de partager les Mesures en valeurs égales, pour en faire sentir les retours égaux; mais le Rhythme ne dépend pas moins de l'Accent qu'on donne à la Mélodie que des valeurs qu'on donne aux Notes: car on peut avoir des Tems très-égaux en valeurs, & toutefois très-mal Cadencés; ce n'est pas assez que l'égalité y soit, il faut encore qu'on la sente (I, 109).

Die Cadence ist also bei Rousseau „der gleichmäßige, im Nachdruck gestufte Schlag des Akzenttakts, den die Musik satztechnisch allseitig bestimmt und damit empfindbar macht" (Siegele 1974, 50).
Hegel greift wohl Rousseaus adjektivische Formulierung auf, wenn er den Kunstcharakter der Musik als den einer „kadenzierten Interjektion" bestimmt. Der „Naturausdruck" (die Interjektion als Schrei des Schmerzes, als Seufzen und Lachen) bedarf der „Mäßigung", konkret: der Ordnung durch „bestimmte Tonverhältnisse":

Vorlesungen über die Ästhetik ([1818] publ. posth. 1835): So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierte Interjektion und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten... (ed. Bassenge II, 273).

Der von Rousseau erörterte Sprachgebrauch im Sinne eines technisch allseitig bestimmten Akzenttakts ist im Frz. immer geläufig geblieben. A. Cortot charakterisiert beispielsweise die eindringliche rhythmische Ostinato-Begleitfigur der linken Hand in Chopins *Prélude* Nr. 24 in d-Moll als „cadence résolue":

Edition de travail des œuvres de Chopin, 24 Préludes, op. 28 (Paris 1926): Le principal obstacle à l'exécution de ce dernier prélude, surprenante et dramatique manifestation du génie de Chopin, réside dans la fusion de l'élément mélodique qui se manifeste à la main droite avec tant d'audace, de liberté, d'ardeur passioné et de fierté indomptable, avec l'élément rythmique de la main gauche, qui lui, au contraire, conserve un caractère impressionant d'uniformité, immuablement maintenu par la tenacité d'une cadence résolue (77).

Lit.: H. Knödt, Zur Entwicklungsgesch. d. Kadenzen im Inst.konzert, SIMG XV, 1913/14; U. Siegele, „La Cadence est une qualité de la bonne Musique", in: Studies in Renaissance and Baroque Music in Honour of A. Mendel, Kassel 1974.

IV. (1) RousseauD ([1767] ²1775) verweist im Art. *Cadence* auf Rameau als den Urheber der neueren Nomenklatur:

On compte ordinairement quatre espèces de cadences: savoir, cadence parfaite, cadence interrompue, cadence rompue, & irréguliere. Ce sont les dénominations que leur a donné M. Rameau... (I, 98f.).

In der frz. Musiktheorie des 18. Jh., welche die Dur-Moll-tonale Fixierung, ausgehend von den formelhaft ausgeprägten Schlußbildungen, für den gesamten mus. Satz verbindlich macht, wird dementsprechend (parallel zur Wandlung des Sachverhalts) die Bezeichnung cadence auf jeden Übergang von der Dominante bzw. der Subdominante zur Tonika übertragen:

Rameau 1737: Toute cadence, ou tout repos se forme par le passage de la Dominante-tonique, ou de la Soudominante à la Tonique... (173f.).

Diesen einschneidenden Vorgang, der in den theor. Bemühungen Rameaus seinen Anfang genommen hatte, charakterisiert Riemann (1920, 473) wie folgt: „Die Lehre von der Kadenzbildung greift immer mehr von den Abschlüssen der Teile auch auf die Folgeordnung der Harmonien innerhalb derselben über, und schließlich entwickelt sich eine vollständige Lehre von der immanenten Logik der Harmoniefolgen, eine Lehre von der natürlichen Gesetzmäßigkeit der Harmoniebewegung".
Die cadence parfaite (V^7–I) und die cadence imparfaite (IV^6_5–I) (synonym: cadence irrégulière) erhalten nach Rameau (1737) ihre Bezeichnungen von ihrer harmonischen Schlußkräftigkeit:

Lorsque la Dominante passe au Son principal, cela s'appelle Cadence parfaite, & si c'est la Soudominante qui y passe, cela s'appelle Cadence imparfaite ou irréguliere... La première de ces deux Cadences est sans doute la plus parfaite, puisque la Dominante y rentre pour lors dans le Corps de l'harmonie d'où elle naît, & ne laisse plus rien à désirer après cela; au lieu que la Soudominante ne trouvant aucune place dans l'harmonie du Son principal, ne s'unit point assez avec lui, & empêche, par-là, que le Repos satisfasse plénement (72).

Terminologisch ist dabei zu beachten, daß diese Schlüsse im Ital. cadenza ordinaria (V–I) und cadenza plagale (IV–I) hießen, während die entsprechenden Termini cadenza regolare und irregolare sich auf Schlußbildungen mit vollkommener und unvollkommener Konsonanz beziehen (vgl. I. (2) (a)).
Tartini hat in seinem 1754 erschienenen *Trattado di Musica,* der traditionellen Unterteilung der Oktave gemäß, die schlußkräftigen Harmoniefolgen in cadenza

armonica (V–I) und cadenza aritmetica (IV–I) umbenannt und führt die theor. Neuerung einer Verbindung dieser beiden Schlußfolgen in der cadenza mista (IV–V–I) ein, die jedoch in der Praxis schon lange üblich war.

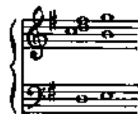
Damit wird die Kadenz als kleinster Komplex untereinander bezogener Akkorde zu einer GRUNDFORMEL DER TONALITÄT erweitert, wie sie als Funktionsfolge T–S–D–T in die normative Satzlehre Eingang gefunden hat, gewissermaßen als „vollkommenes Abbild der Tonalität" (Grabner 1944, 42).

Riemann (1872, 3) geht davon aus, daß bei den Harmoniefortschreitungen im strengen Satz jeweils eine Stimme liegenbleiben sollte. Da dies bei der Folge I–IV–V–I nicht der Fall ist, weil im Gang von der Unterdominante zur Dominante alle Stimmen rücken, bezeichnet er sie als „Kadenz des freien Satzes", deren Gegenstück er in der Folge I–IV–I$^6_4$–V–I sieht, der „Kadenz des strengen Satzes". Von ihr sagt er: „Diese Kadenz ist der Typus aller mus. Form." Diese Grundformen der Kadenz können durch die Einfügung von Parallelakkorden und Zwischendominanten aufgefüllt und bereichert werden und heißen dann bei Riemann „erweiterte Kadenzen" (1872, 6). In diesem Sinn kann jeder auf einen Schluß gerichtete funktional-tonale Formverlauf als erweiterte Kadenz aufgefaßt werden.

Rameau (1737) äußert sich auch über die Setzung der cadences im mus. Satz. Sie folgen dessen metrisch-harmonischer Periodisierung:

Les Repos, ou Cadences se font généralement de 4. en 4. Mesures, quelquefois de 2. en 2... (174).

Die cadence rompue und die cadence interrompue sind abgeleitet von der cadence parfaite. Diesen ehemaligen cadenze sfuggite wird in der Dur-Moll-Tonalität eine modulatorische Funktion zugeschrieben. Bei der cadence rompue (V–VI = Trugschluß) wird durch Aufsteigen der Grundstimme um einen Ganzton („succession fondamentale") ein neuer Grundton erreicht, der im folgenden als neue Tonika oder Dominante gedeutet werden kann (Rameau 1737, 156, Ex. XXI):



Bei einer cadence interrompue wird durch einen Terzschritt abwärts in der Grundstimme eine neue Dominante erreicht (Ex. XXII):



Eine Quintsequenz, die nach Erreichen der dominante-tonique auf der Tonika schließt, nennt Rameau (1737) eine imitation de cadences:

Quoique toutes les Cadences Parfaites, même les Rompues, & Interrompues, doivent commencer par une Dominante-tonique, on peut néanmoins, dans tous ces cas, lui substituer une simple Dominante, qui pour lors sera suivie d'une autre Dominante, & ainsi de l'une à l'autre jusqu'à une Dominante-tonique, après laquelle doit naturellement suivre la Tonique: cela s'appelle Imitation de Cadences (175).

Rameau vereinigt in einer einzigen Formulierung die Bestimmung der Kadenz als schlußkräftigen Harmonieschritt und als Mittel der Modulation:

Les Repos, les Cadences sont d'ailleurs des moiens propres à faire oublier le passé, pour ne plus s'occuper que du présent (79).

Für die entsprechende dtsch. Terminologie, die hier nur gestreift werden soll, mag J. Ph. Kirnbergers Art. *Cadenz* in Sulzers *Allg. Theorie d. Schönen Künste* ([1771–74] [2]1786) stehen. Dort finden sich für den Ganzschluß (V–I) die Ausdrücke ganze oder völlige Cadenz, aber auch Hauptcadenz und Finalcadenz, für den Halbschluß (I–V) halbe Cadenz. Als Mittelcadenz wird ein Teilschluß in der Mitte einer Komposition bezeichnet, der nicht auf der Haupttonart steht. Unter unterbrochener Cadenz wird ein Trugschluß (I–V–VI oder I–V–II^6) verstanden, während eine vermiedene Cadenz eine schlußartige Wendung mit unvollkommenem Schlußakkord (etwa V–I^7 oder I–V^7) meint.

Lit.: H. RIEMANN, Mus. Logik (1872), Neudruck in: Präludien u. Studien, Bd. III, Lpz. 1901; DERS., Gesch. d. Musiktheorie, Bln [2]1920; H. SCHENKER, Neue mus. Theorien u. Phantasien, Bd. I: Harmonielehre, Stuttgart u. Bln 1906; H. GRABNER, Hdb. d. Harmonielehre, Bd. I, Bln 1944; C. DAHLHAUS, Art. Kadenz, in: RiemannL, Sachteil 1967; DERS., Unters. über die Entstehung der harmonischen Tonalität (Saarbrücker Studien z. Musikwiss., Bd. II), Kassel usf. 1968.

(2) R. Wagner erweitert den Begriff der Kadenz zur allgemeinen MUSIKTHEORETISCHEN UND MUSIKÄSTHETISCHEN KATEGORIE, die er polemisch gegen Musik richtet, die periodisch gegliedert ist (→ Unendliche Melodie I. (1) (a)):

Über das Operndichten u. Komponieren im besonderen (1879): ... die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozartschen Symphonie füglich hätten fern bleiben können... (Sämtl. Schr. X, 154).

Wagners Kritiker Hanslick hingegen verurteilt gerade das Fehlen von Kadenzen in der unendlichen Melodie (II. (1)), so in seiner Besprechung der *Meistersinger* (1868):

Mit ängstlicher Vermeidung jeder abschließenden Cadenz fließt diese knochenlose Ton-Molluske, sich immer wieder aus sich selbst erneuernd, ins Unabsehbare fort (*Die moderne Oper*, Bln. [1875] [4]1880, 302 f.).

Riemann vergleicht die Fugenform mit der Liedform und mißt deren Unterschiede in erster Linie an ihren Kadenzen:

Große Kompositionslehre II (Stuttgart 1903): Der Vergleich lenkt aber sofort unsere Aufmerksamkeit auf einen scharf ausgesprochenen Unterschied der Fugenform von der Liedform, nämlich die für den Fugenstil geradezu charakteristische Vermeidung markierter Teilschlüsse, formeller Kadenzen (211).

Diesen prinzipiellen Gegensatz versucht Riemann zunächst als allgemeingültiges musikgeschichtliches Prinzip in den Dienst seiner Musiklehre zu stellen, deutet jedoch später die Kadenz als Konstante, die für die Formgebung jeglicher Musik maßgebend sei:

Die Beobachtung dieses merkwürdigen Unterschiedes hatte mich in einigen frühen, nicht publizierten Arbeiten geradezu zur Unterscheidung eines kadenzierten und eines fugierten Stiles geführt als zweier gegensätzlicher Formalprinzipien alles Musikschaffens; bei dieser Art von Scheidung gehörte der spätere Wagner in eine Kategorie mit den Meistern des Fugenstils.

Ich ließ die Unterscheidung (welche ich z.B. in Prouts Nichtanwendung der Taktzählung nach achttaktigen Perioden in der Fuge wiederfinde) fallen, als ich erkannte, daß alle Musik fortgesetzt kadenziert, daß überhaupt die harmonische Kadenz der Ausgangspunkt aller Formgebung ist. Meine Jugendidee kam mir u.a. noch einmal in Erinnerung, als ich bei einem der ersten eigentlichen Instrumentalkomponisten Biagio Marini eine „Sonata senza cadenza" fand (1626, op. 8 XIII), also ein dem homophonen Stile angehöriges Werk, das sich nach Analogie der polyphonen Sätze der lyrischen Gliederung zu enthalten suchte (ebenda).

Wenig später greift Riemann seine Jugendidee noch einmal auf:

Mag man den Namen Fuge vom Lateinischen ableiten (fuga „Flucht") oder aber vom Deutschen („fügen"), auf alle Fälle liegt in demselben etwas von diesem kadenzfeindlichen Wesen, das daher der angehende Fugenkomponist vor allen Dingen ins Auge zu fassen hat... (ebenda 213).

In seinem Aufsatz *Musikalische Logik* (1872) hatte Riemann eine gleichsam innere Begründung des universalen Formvermögens der Kadenz angeboten, indem er in ihr ein Abbild des Hegelschen dialektischen Dreischritts These-Antithese-Synthese erblickt:

Thetisch ist die Tonika, antithetisch die Unter-, synthetisch die Oberdominante (Neudruck in: *Präludien u. Studien* III, Lpz. 1901, 3).

A. Halm, der von einem Eigenleben der Formen und der Prozeßhaftigkeit der Formverläufe in der Musik ausgeht und mit dieser Ansicht E. Kurth beeinflußt hat, grenzt den Begriff der Kadenz gegen den der Sequenz ab und beschreibt mit diesem Gegensatzpaar den Unterschied zwischen zäsurierter und ungegliedert weiterdrängender Musik:

Einführung in die Musik (Berlin 1926): Wir kennen die Kadenz als die Formel des Abschlusses; wir werden ihr Gegenteil, nämlich die Formel des Beharrungswillens (in der Richtung, versteht sich), die Formel also des Nicht-Enden-wollens, kennen lernen in der Sequenz (82).

Darüber hinaus nennt Halm die Kadenz das gestaltende Prinzip, die leitende Kraft der Tonart, und bezeichnet sie als „die kürzeste Formel, durch die wir Tonart vollständig entstehen lassen können" (ebenda 32).
In Kurths Werk *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan'* ([Bern u. Lpz. 1920] Bln [2]1923) ist der 3. Abschnitt überschrieben: *Von der Kadenz bis zum Alterationsstil des ‚Tristan'*. Versteht Kurth jede Akkordverbindung als Spiegelung psychischer Energien, so läßt er diese Maxime erst recht für die Kadenz gelten:

Die beiden Kadenzschritte (V–I; I–V) sind daher Ursprungsformen alles harmonischen Geschehens nicht auf Grund ihres klanglichen Reizeffektes, sondern weil sie die dynamischen Grundvorgänge zwischen zwei Klängen aufweisen, die in den sogenannten einfachsten „Akkordverwandtschaften" nur ihren Ausdruck und klangliche Objektivierung finden. Auch hier verwechselt die Theorie Ursache mit Wirkung, Kraft mit Erscheinung. Jede Kadenzierung vollzieht sich als eine Energie (111).

Kurth erhebt die Kadenz I–V–I zur primären Kadenz der Musik, da die dominantische Kadenzierung „die krisenhafte Wirkung vom Leitton zum Tonartsgrundton verarbeitet" (ebenda 110f.).
Eine ähnlich „klangorganisch" orientierte Meinung vom Kadenzvorgang in romantischer Musik vertritt P. Bekker. Er interpretiert die Kadenz als Ursache der handlungsmäßigen Erlösung in romantischen Opern:

Schönberg: „Erwartung": Der Erlösungsvorgang als Kern der romantischen Opernhandlung ist keine literarisch-stoffliche Idee. Er ist seiner organischen Bedingtheit nach die Rückwirkung des Verschmelzungsvorganges vom begrifflich gebundenen Wort in den gefühlsmäßig empfundenen Klang, er ist innerhalb des Klanggeschehens selbst die handlungsmäßig symbolisierte Idee der Kadenz, wie sie der romantisch harmonischen Musik als letztes Ziel unabänderlich vorschwebt. Dieser klangorganische Vorgang des Kadenzierens ist die innerlich gegebene Ursache dessen, was sich handlungsmäßig als Erlösung ausprägt. Jede aus harmonischem Musikempfinden im Sinne der Romantik empfangene Musik *muß* in Auswirkung der ihr latent eingeborenen elementaren Gestaltungsgesetze der Erlösung: der Kadenz zustreben (in: *A. Schönberg zum 50. Geburtstag*, Sonderheft d. Musikblätter des ‚Anbruch'. Wien 1924, 277).

Ausführliche Gedanken zur Kadenz formuliert A. Schönberg im Abschnitt *Schlüsse und Kadenzen* seiner *Harmonielehre* (Wien [1911] [3]1922). Als Motivation für das Schließen eines Musikstückes nennt er das Erreichen des Zwekkes, wie er durch Formgefühl, Ausdrucksbedürfnis und klare Darstellung des Gedankens erfüllt wird (vgl. zu „Darstellung des Gedankens" J. Rufers Erstpublikation von Schönberg-Zitaten in der Zs. f. Musiktheorie II, 1971, 1–3). Schönberg unterscheidet das Schließen eines Musikstückes vom bloßen Aufhören:

Aufhören ist einfach: nicht fortsetzen. Schließen jedoch anders. Zu einer Schlußwirkung ist die Aufwendung besonderer Mittel nötig (148; vgl. dazu Art. *Schluß*, in RiemannL, Sachteil [1967]).

Mittel, die das Schließen bewirken, lassen sich weder in ihrer Auswahl noch in ihrer Endgültigkeit dogmatisch fixieren. Hinsichtlich der Wirkung und gegenseitigen Abhängigkeit des Rhythmischen, Melodischen und Harmonischen in tonaler Musik erwägt Schönberg folgende Stufung:

Das Rhythmische und das Melodische können wohl auch allein kadenzieren. Sonst müßte eine einstimmige Melodie bis in alle Ewigkeit weiterlaufen, und ein Trommler könnte nie aufhören. Sicher gibt es auch harmonische Mittel, die nur theoretisch vorläufig nicht festgestellt wurden, deren Fähigkeit, Schlüsse zu bilden, oder vielmehr: sie zuzulassen, ebenso groß ist wie die der IV., II., V. und I. Stufe. Sicher aber ist es möglich, einen Schluß herbeizuführen, ohne daß man gleichzeitig alle diese Mittel aufwenden muß. Manchmal genügt das eine, manchmal sind mehrere nötig. Aber die Harmonie ist am wenigsten geeignet, das allein, ohne Mithilfe der andern oder gar gegen sie, zu erzielen, während die Melodie es auch allein zusammenbringt (156).

Im atonalen Satz verliert die Kadenz als tonaler Bezugspunkt und Faßlichkeit erzielende Zeit- und Raumbegrenzung eines kompositorischen Entwurfes ihre Wirkung:

Die Frage, ob für Musik unserer Zeit die Notwendigkeit noch besteht, die Abschlüsse durch harmonische Kadenzen zu befestigen, darf verneint werden. Vor allem, weil solche Kadenzen höchstens eine Schlußmöglichkeit schaffen, ohne daß darum der Schluß zwingender wirkt. Sie bilden die Eigentümlichkeit eines bestimmten musikalischen Stils, in dem nur gewisse Akkorde und die nur auf eine gewisse Art verwendet werden. Dort sind die leitereigenen Akkorde in der Mehrzahl, darum verlangt vielleicht das stilistische Gleichgewichtsbedürfnis und die Gewohnheit der Tonartbestimmung, Kadenz. Überwiegen aber, wie in moderner Musik, leiterfremde oder (wie ich sie nenne) vagierende Akkorde, so darf die Notwendigkeit der Tonartbefestigung bezweifelt werden (ebenda 157).

Da aus diesen Gründen Kadenzen im atonalen Satz keine Schlußwirkung erzielen können, stellt sich in besonderem Maße die Aufgabe, jeweils die satztechnischen Bestimmungen zu finden, durch die eine Bewertung des Endes auch einer „offenen" Form als Kompositionsbestandteil einsichtig wird.

Lit.: W. PFANNKUCH, Art. Kadenz u. Klausel, MGG VII, 1958; H.H. EGGEBRECHT, Art. Schluß, in: RiemannL, Sachteil 1967; C. DAHLHAUS, Art. Kadenz, ebenda.

V. In K. Stockhausens Aufsatz *Kadenzrhythmik im Werk Mozarts* (1962) und in H. Lachenmanns Studie *Klangtypen d. neuen Musik* (1970) wird der Versuch einer ÜBERTRAGUNG des Spannungsverlaufes der harmonischen oder melodischen Kadenz AUF ANDERE PARAMETER der Musik unternommen.

Stockhausen geht der Frage nach, ob in tonaler Musik Gesetzmäßigkeiten geherrscht hätten, „die für Rhythmik und Melodik, für Metrik und Harmonik in gleichem Maß verbindlich waren" (zit. nach *Texte* II, Köln 1964, 170). Analog zur tonalen Kadenzharmonik verwendet er die Ausdrücke Kadenzmetrik und Kadenzrhythmik. Das Prinzip der Kadenz versteht er dabei so,

daß die Verbindung von einfachen und komplizierteren Verhältnissen als Spannung und die Verbindung komplizierterer Verhältnisse mit einfacheren als Lösung empfunden werden. Auf diesem Prinzip basierte der gesamte formale Beziehungsreichtum der tonalen Musik. Das galt im Kleinen – in der im engeren Sinne ‚Kadenz' genannten Verbindung von Akkorden und Intervallen – wie im Großen: Die Sonatenform ist eine übergeordnete Kadenz von Kadenzen; und der Aufbau eines viersätzigen klassischen Werkes ist schließlich die äußerste Vergrößerung der Kadenz. Dieses Prinzip wurde bisher immer nur im Bereich der Harmonik erkannt, und die Funktion von Metrum und Rhythmus blieb ungeklärt (172).

Das Verhältnis der Grundmetren wird als metrische Kadenz bezeichnet, die rhythmische Kadenz resultiert aus dem Prinzip von Spannung und Entspannung innerhalb der Dauernordnung. Für die Verbindung von einfacheren mit komplizierteren Zeitintervallen verwendet Stockhausen den Begriff Kadenzeröffnung, und die Verbindung komplizierterer mit einfacheren Zeitintervallen nennt er Kadenzschließung (174). Mit diesem Begriffskomplex untersucht er das Verhältnis von metrisch-harmonischer und rhythmisch-melodischer Kadenzbildung. Dabei unterscheidet er vier Kategorien rhythmisch-melodischer Kadenztypen: Kadenzeröffnungen und Kadenzschließungen, die gebildet sind aus nachschlagenden Synkopen, vorschlagenden Synkopen, Bindungen und Pausensynkopen. Jede dieser vier Kategorien kann in vier Formen erscheinen, als: parallele Kadenzeröffnung, parallele Kadenzschließung, rhythmische Kadenzeröffnung mit melodischer Kadenzschließung, rhythmische Kadenzschließung mit melodischer Kadenzeröffnung (178).

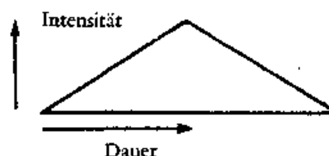
Lachenmann versucht, die an die Stelle der tonal bezogenen Klangauffassung gerückte unmittelbar empirisch-akustische Klangerfahrung auf wenige Klangtypen zurückzuführen. Den einfachsten Klangtyp,

der sich dadurch kennzeichnet, daß er sich auf natürliche oder künstliche Weise in einem Zuge auf- und/oder abbaut und in solchem Prozeß seine Charakteristik entwickelt (Zs. f. Musiktheorie I, 1970, 21),

nennt er ‚Kadenzklang',

weil er analog der tonalen Kadenz ein charakteristisches Gefälle hat. Man könnte ihn übrigens ebenso gut „Klang-Kadenz" nennen (21).

Das Schema dieses Typs bezieht sich auf dessen dynamischen Verlauf:



Beim Kadenzklang handelt es sich um einen Prozeß; die Zeit, welche erforderlich ist, um die Eigenschaft eines solchen Klangs zu übermitteln, ist identisch mit der Zeit, die dieser Klang überhaupt dauern kann (vgl. 22).

Siegfried Schmalzriedt
in Verbindung mit
Elke Mahlert und Bernd Sunten Tübingen 1974

Kammermusik

ital. musica da (di/per) camera (seit 1555); dtsch. Kammermusik (seit 1555); frz. musique de (la) chambre (seit 1592); engl. chamber music (seit 1610); neulat. musica cameralis (18.Jh.).

I. (1) Der ital. Ausdruck musica da camera bezeichnet seit der 2. Hälfte des 16. und im 17.Jh. ZUR AUFFÜHRUNG IN EINER FÜRSTLICHEN KAMMER BESTIMMTE VOKALMUSIK; ähnl. dtsch. Kammermusik (1610). (2) Seit 1621 ist die ital. Bezeichnung musiche [stets Plur.] da/di/per camera als TITEL HÖFISCHER VOKALMUSIKSAMMLUNGEN, seltener als HÖFISCHE VERANSTALTUNGSBEZEICHNUNG in Werktiteln nachweisbar; als Werktitel auch engl. chamber music (1630). (3) Die dtsch., frz. und ital. Bezeichnungsformen werden seit der 2. Hälfte des 16.Jh. als HÖFISCHE ENSEMBLEBENENNUNG verwendet, die dtsch. Form auch als HÖFISCHE VERANSTALTUNGSBEZEICHNUNG.

II. (1) Im Musikschrifttum des 18.Jh. bezeichnen das Kollektivum Kammermusik (musique de la chambre, musica cameralis) und die synonym damit verwendeten Termini Kammerstil, -schreibart und stylus camerae die GESAMTE WELTLICHE VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK, die aufgrund ihres spezifischen Kompositionsstils von Kirchen- und Theatermusik unterschieden wird. (a) Neben der traditionellen Eingrenzung des Begriffsumfangs auf ARISTOKRATISCHE GESELLSCHAFTSKUNST findet sich (b) eine Ausweitung auf BÜRGERLICHE MUSIKPFLEGE und (c) eine erneute Verengung auf INSTRUMENTALE MUSIKAUSÜBUNG VON KENNERN UND LIEBHABERN. (2) Seltener wird der Terminus zur Bezeichnung einer EINZELNEN VOKAL- ODER INSTRUMENTALKOMPOSITION oder (3) als WERKTITEL verwendet. (4) Im höfischen Sprachgebrauch des 18.Jh. bezeichnet der Terminus weiterhin MUSIKALISCHE VERANSTALTUNGEN ZUR PRIVATUNTERHALTUNG EINES ARISTOKRATEN, seltener auch HALBÖFFENTLICHE HOFKONZERTE und (5) das mit der weltlichen Musikpflege beauftragte HOFMUSIKENSEMBLE.

III. (1) Seit Anfang des 19.Jh. wird der Terminus zunehmend nur noch als Sammelbenennung für die IN PRIVATRÄUMEN VOR EINEM KLEINEN AUDITORIUM AUFGEFÜHRTE MUSIK IN KLEINER BESETZUNG verwendet im Unterschied zur öffentlich aufgeführten, orchestral besetzten Konzertmusik. (2) In der 2. Hälfte des Jh. wird der Begriffsumfang auf INSTRUMENTALE SOLO- UND ENSEMBLEMUSIK IN KLEINER BESETZUNG oder (3) auf KOMPOSITIONEN FÜR KLEINES INSTRUMENTALENSEMBLE, primär das STREICHQUARTETT eingeschränkt.

IV. (1) Seit Ende des 19.Jh. bezeichnet das Begriffswort primär SOLISTISCHE INSTRUMENTALE ENSEMBLEMUSIK, seltener MUSIK FÜR EIN SOLOINSTRUMENT oder SOLISTISCHE VOKALMUSIK MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG. (2) Dementsprechend wird der Terminus seit den Zwanziger Jahren auch wieder als WERKTITEL verwendet.

I. (1) Der erstmalig 1555 nachweisbare ital. Ausdruck musica da camera bezeichnet ZUR AUFFÜHRUNG IN EINER FÜRSTLICHEN KAMMER BESTIMMTE VOKALMUSIK, die hinsichtlich ihrer Vortragsweise durch schwache Tongebung von vokaler Kirchenmusik unterschieden wird. N. Vicentino erwähnt in der Intervall- und Fortschreitungslehre seines Traktats *L'Antica Musica* (Rom 1555) im Zusammenhang mit – bei Ottave accidentali auftretenden – Intonationsschwierigkeiten piano gesungene „Musik für die Kammer" und mit voller Stimme gesungene Musik, worunter nach f. 61′ („la musica Cromatica si può cantare nelle chiese ad alta uoce") offenbar Kirchenmusik zu verstehen ist:

...et sarà mal aggeuole l'accordo dell'Ottaue accidentali, sopra l'Ottaue accidentali, nella Musica che sarà cantata à piena uoce; ma nella Musica da camera, cioè quando si canterà piano, passerà con fatica (f. 37).

Daß sich die hier singulär gebrauchte Bezeichnung musica da camera auf aristokratische Musikpraxis bezieht, liegt insofern nahe, als die angegebene Vortragsweise insbesondere für die in Kammern (s. *Exkurs 1*) aufgeführte enharmonische Musik gilt („si canteranno nelle camere, et con bassa uoce"; f. 65′), die antiker Überlieferung entsprechend den Privatunterhaltungen der Signori und Principi vorbehalten sein soll (f. 10′). Neben der vortragsmäßigen Differenzierung verweist Vicentino auf kompositorische Unterschiede zwischen Kompositionen für Kirche und Kammer („et gran differenza si farà a comporre una compositione, da cantare in Chiesa, a quella che si ha da cantare in camera"; f. 84′): In den für die Kammer bestimmten compositioni volgari (Madrigali und Canzoni Francesi) hat der Komponist, im Unterschied zur Kirchenmusik, auf Kanons und mensurale Subtilität zu verzichten. Mehrstimmige Stegreifausführung („cantar alla mente sopra il canto fermo") wird dagegen für beide Aufführungsorte abgelehnt („et tal prattica non è buona ne utile per il Choro, et da camera non ual niente"; f. 83′).

*

Exkurs 1: Die von Vicentino als bestimmendes Merkmal der musica da camera hervorgehobene klangliche Differenzierung gegenüber vokaler Kirchenmusik ist seit dem frühen Trecento zu belegen und wird im späteren Musikschrifttum und in höfischen Kapell- und Kantoreiordnungen des 16. und beginnenden 17.Jh. häufig erwähnt, ohne daß die Bezeichnung musica da camera selbst schon verwendet wird:

Giordano da Rivalto, *Prediche* (1305): questi è un cantatore da camera, cioè che non ci vuole essere romore. Altre boci che si fanno in coro, grosse e rozze, non richieggono quella cautela, perocché assordano altrui (ed. Narducci 439);
Francesco da Barberino, *Del reggimento e costumi di donna* (1315): D'una maniera bassa / Soavemente canti... E questo canto basso, / Chiamato „camerale", / E' quel che piace, e che passa ne' chuori (ed. Baudi di Vesme 30).

Nach der Kapellordnung Erzherzog Ferdinands II. (Prag, 16. 11. 1565) soll z.B. die Musik „vor der Tafel oder in der Chamer" im Unterschied zur Kirchenmusik submissa voce ausgeführt werden (ed. Senn 73). Ähnlich fordern Zarlino und Calvisius von den Sängern in der Kirche eine starke Stimme, in der Kammer (bzw. in privaten Gebäuden) dagegen eine schwache, süße Tongebung:

G. Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche* (Venedig 1558, [3]1573): Haueranno etiandio li Cantori questo auertimento, che ad altro modo si canta nelle Chiese et nelle Capelle publiche, et ad altro modo nelle priuate Camere: imperoche iui si canta a piena voce; non però se non nel modo detto di sopra: et nelle Camere si canta con voce piu sommessa et soaue, senza fare alcun strepito (240);

S. Calvisius, *Compendium musicae* (Lpz. 1594, [2]1602): Aliter canendum in templis, aliter in priuatis aedibus, Illic plena voce; hic discretione quadam submissè & suaviter (nach A. Allerup, *Die „Musica practica" des J. A. Herbst*, Diss. Münster 1931, 34);
P. Cerone, *El Melopeo* I (Neapel 1613), unterscheidet dementsprechend zwischen einem „Cantor de Choro, que es el que canta à turba y à boz llena" und einem „Cantor de Camera, que es el que canta suauemente con falsete, ò con boz baxa y poca, en las Musicas de recreacion" (218).

In der Bedeutung des zur Musikaufführung dienenden fürstlichen Wohnraums ist das von Vicentino zur musikalischen Klassifikation verwendete Wort camera (chambre, Kammer) seit der 2. Hälfte des 15. Jh. in höfischen Archivalien nachweisbar: so 1473 am Mailänder Hof, wo cantori de camera und de cappella unterschieden werden (nach Cl. Sartori, Art. *Mailand*, MGG VIII, 1960, 1509). In einer Archivalie des Turiner Hofes (Okt. 1534) wird die Chambre der Prinzessin als musikalischer Aufführungsort genannt:

Taborins e Viollons de Thurin pour avoir joué tout le jour en la chambre de Madame Catherine Charlocte... (nach S. Cordero di Pamparato, *Emanuele Filiberto di Savoia*, RMI XXXIV, 1927, 236).

Mehrfach erwähnt das Tagebuch der Italienreise Erzherzog Ferdinands II. (1565/66) Musikaufführungen in fürstlichen Kammern:

Nach der VesPer hatt man In Ir D. Cammer wider ain Music gehalten, dann ainer Inn ain Lautten gesungen... (Florenz 1565; ed. Sandberger III, 353);
...vnd allso dann hinumb gangen In das Schloß, Inn ain Camer darzue Berait, allda man ain Musica gehallten von aim gar Lieblich Concerto (Ferrara 13. 1. 1566; ibid. 354).

Seit der 2. Hälfte des 16. Jh. wird in höfischen Archivalien die Kammer (camera, cubiculum) häufig neben der Kapelle (oder dem Chor) als musikalischer Aufführungsort genannt:

Am 1. 8. 1567 wird z.B. dem Innsbrucker Hofkapellmeister W. Bruneau mitgeteilt, der Fürst wolle neu einzustellende Sänger „im Chor und in der Camer auch selbst gnediglich hören" (nach Senn 75).
Der Tenorist J. Herlin in einem Schreiben an Kaiser Ferdinand I. (Graz 1573): ...fui in choro et in cubiculo... cantor et sedulus et frequens gessi quoque Magistri Capellae vices non ad breve tempus (nach Federhofer 90).
Nachdem er „über 6 Jar in der Capellen vnd Camer gedient" hat, erhält M. Capeller bei seiner Mutierung ein Stipendium (Graz, 14. 4. 1581; ibid. 64);
Archivalien der Mantuaner Hofmusik: Francesco Garzia al mio parere se fosse sicuro del cantare sarebbe buono in capella et in camera... (21. 9. 1586); Di Gio. Luca mi disse che era ottimo per camera et per cappella... (1586); ...sono certo che V. A. ni auera grandissima soddisfatione a sentirlo tanto in camera quanto in organo... (9. 1. 1603; ed. Bertolotti 46, 67 u. 81).

*

Aufgrund der ital. Benennung „Musik für die Kammer" und der im *Exkurs 1* zitierten Belege für den Aufführungsort ‚camera' erscheint die (offenbar im Anschluß an RiemannL, Art. *Kammermusik*; noch [11]1929) im musikwissenschaftlichen Schrifttum häufig vertretene Auffassung unhaltbar, das Wort Kammer beziehe sich im Kompositum Kammermusik ursprünglich auf die Verwaltung der fürstlichen Hofhaltung. Vielmehr meint es hier den konkreten herrschaftlichen Wohnraum, später auch (so in der frz. Ensemblebenennung musique de la chambre, s. I. (3)) die Gesamtheit der höfischen Gemächer.

In Übereinstimmung mit Vicentinos auf Musikpraxis bezogenen Begriff, aber ohne Einschränkung auf einen bestimmten sozialen Raum und Ort, versteht H. Guarinonius unter dem dtsch., bereits 1555 als höfische Ensemblebenennung nachweisbaren (s. I. (3)) Kompositum Kammermusik die mit gemäßigter Stimmgebung ausgeführte Vokalmusik im Unterschied zu mit voller Stimme gesungener Kirchenmusik:

Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts (Ingolstadt 1610): In kurtzen kan Die Musicalisch Vbung in drey Theil getheilet werden / In den Ersten / so mit Menschlichen Stimmen geschicht: vnd diß widerumb mässig / laut vnnd vber laut / darinn die Brust / die Keel vnnd Mund geübt werden. Derhalben nennet man die Gemächer [d.h. leisere] Music, die Kamer Music, so in der stille mit halben oder sonst wol moderierten Stimmen / die ander so in der Kirchen vnder dem Dienst GOttes / vnnd mit vollen Stimmen / die stärcker vnd völlig Music (1228).

Der hier verwendete Terminus ist im dtsch. musikalischen Fachschrifttum des 17. Jh. ungebräuchlich. Als weitgehend synonyme Bezeichnung findet gelegentlich das Kompositum → Tafelmusik Verwendung. Da noch C. v. Stieler, *Der Teutschen Sprache Stammbaum u. Fortwachs* (Nürnberg 1691), im Art. *Musik* unter 35 Komposita lediglich die Bezeichnung ‚Gastereymusic' anführt, handelt es sich bei dem Kompositum Kammermusik offenbar um eine primär im höfischen Sprachgebrauch verwendete Ensemblebenennung (s. I. (3)).
Eine über Vicentinos Dichotomie hinausgehende Klassifikation höfischer Musikarten findet sich bei Cl. Monteverdi, der in seiner Vorrede zum VIII. Madrigalbuch zunächst die Einteilung in compositioni ecclesiastiche und da camera erwähnt, dann aber hinzufügt: da man die in königlichen Kammern aufgeführte Musik der großen Fürsten in Theater-, Kammer- und Tanzmusik einzuteilen pflege, habe er die drei Arten mit der Betitelung „Guerriera, Amorosa, & rapresentatiua" angedeutet – wobei das an zweiter Stelle genannte Attribut sich offensichtlich auf die Sujets der in Kammermusik gebräuchlichen Liebeslyrik bezieht:

Madrigali guerrieri et amorosi con alcuni opuscoli in genere rappresentativo (Venedig 1638): ...& ne feci diuersi compositioni altre cosi Ecclesiastiche, come da Camera... & perche la Musica de Gran Prencipi viene adoperata nelle loro Regie Camere in tre modi per loro delicati gusti; da Teatro, da camera, & da ballo; perciò nella presente mia opera, hò accennato gli detti tre generi con la intitulatione Guerriera, Amorosa, & rapresentatiua;
J. A. Ban, *Zangh-Bloemzel* (Amsterdam 1642) übersetzt die erstgenannte Klassifikation mit „kerk en kamer-zangen" (f. 4).

*

Exkurs 2: Das wohl ebenfalls an höfischer Musikpraxis orientierte Stilsystem M. Scacchis kombiniert die von Vicentino und Monteverdi überlieferten Klassifikationen, indem es, unter Auslassung der von Monteverdi erwähnten Tanzmusik, Kirchen-, Kammer- und Theaterstil unterscheidet:

Ad Excellentissimum Dominum CS. Wernerum (nach 1646): Primum igitur assero triplicem omnino stylum in Arte Musices reperiri. Primum, Ecclesiasticum; Alterum Cubicularem; Postremum, Scenicum seu Theatralem: quorum singulos diversis etiam modis a peritis considerari oportet (ed. E. Katz, *Die mus. Stilbegriffe d. 17. Jh.*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, 83).

Als Gattungen des Kammerstils werden Madrigale ohne Instrumente, Cantilenae mit Generalbaß und Vokalkompositionen mit Instrumentalbegleitung aufgeführt:

op. cit.: Cubicularis tria etiam membra complectitur. Primum est Madrigalium exclusis instrumentis, quae vocantur vulgo: da Tavolini. Secundum est Cantilenarum cum Basso Generali. Tertium admittit omnia instrumenta musica: Violinos, Violas Majores, Tiorbas, Testudines, Flautos etc. (ibid.).

Das nach Aufführungsorten gegliederte – lediglich Vokalgattungen umfassende – Stilsystem Scacchis wird von dessen Schüler A. Berardi in den ital. fachsprachlichen Gebrauch übernommen:

Ragionamenti musicali (Bologna 1681): Trè sono gli stili nella Musica, da Chiesa, da Camera, e da Teatro... Lo stile da Camera si diuide, e si considera sotto trè stili diferenti. Primo. E de'Madrigali, detto da Tauolino, senza Basso continuo... De'Madrigali concertati con il Basso continuo... Terzo. Di quelle Cantate, le quali sono concertate con varij Instrumenti (133 ff.);
Miscellanea musicale (Bologna 1689): ...i nostri Antichi haueuano vno stile, & vna prattica sola. Li moderni hanno trè stili, da Chiesa, da Camera, e da Teatro, le prattiche sono due... Lo stile da Camera si diuide, e si considera sotto trè stili. I. Madrigali da tauolino. II. Madrigali concertati con il basso continuo. III. Cantilene concertate con varie sorte di Strumenti (41).

(2) In ihrer Eigenschaft als Sammelname für weltliche Vokalgattungen ist die Bezeichnung musiche [stets Plur.] da/di/per camera in ital. Drucken des 17. Jh. als TITEL HÖFISCHER VOKALMUSIKSAMMLUNGEN nachweisbar. Der soziale Status der betreffenden Komponisten als Hofmusiker sowie die Dedikationen der Werke an die fürstlichen Dienstherren oder andere adelige Mäzene bezeugen die gesellschaftliche Exklusivität der unter der Bezeichnung „Musiken für die Kammer" publizierten Kompositionen. G. Valentini, Kammerorganist Kaiser Ferdinands II., betitelt ein der Schwester des Kaisers gewidmetes Sammelwerk (Venedig 1621), das 2–6st. Vokalkompositionen mit und ohne Basso continuo bzw. Instrumente (Romanesche, Ruggieri und einen Pass'e mezzo) enthält, als *Mvsiche di camera. Libro qvarto* (Vogel II, 264). Ähnlich trägt eine von Fr. Bulgarini 1643 in Venedig herausgegebene Sammlung 5st. Vokalmusik des Mantuaner Hofkapellmeisters Fr. Dognazzi den Titel *Mvsiche varie da camera a cinque* (Vogel I, 203). In der Dedikation vermerkt der Herausgeber, daß die hier veröffentlichten Kompositionen während Dognazzis vierzigjährigem Dienst unter sieben Herzögen am Mantuaner Hof entstanden. – In zwei Werken des in Venedig als Kapellsänger an S. Marco wirkenden C. Grossi findet sich die Bezeichnung musiche da camera als Untertitel: in dem Herzog Francesco II. von Modena gewidmeten *Anfione* (Venedig 1675) und dem Herzog Ferdinando II. von Mantua gewidmeten *Divertimento di grandi* (Venedig 1681). Ausdrücklich verweist Grossi im Titel der ersten Publikation mit der Angabe „zum Gebrauch an königlichen Höfen" auf die soziale Bestimmung seines Werkes:

L'Anfione. Musiche da camera ò per tavola. All'uso delle regie corti (Vogel I, 312);
Il divertimento di grandi. Musiche da camera ò per servizio di tavola (nach L. F. Tagliavini, Art. *Grossi*, MGG V, 954).

Aus dem in beiden Titeln enthaltenen Zusatz „oder zur Tafel/zum Tafeldienst" geht hervor, daß unter musiche da camera Kompositionen zu verstehen sind, die außerhalb der Mahlzeiten zur höfischen Unterhaltung aufgeführt werden. Beide Sammlungen enthalten vorwiegend heitere 2–3st. Vokalstücke: der *Anfione* Arien, Duette, Dialoge, Bizzarie und eine Battaglia (außerdem 3st. Instrumentalritornelle); das *Divertimento* u. a. zwei 4st. Dialoge. – A. Berardi veröffentlicht unter dem Titel *Musiche diverse variemente concertate per camera* (Bologna 1689) 2–4st. Madrigale, Canzonetten, Cantaten und Dialoge (nach Fr. Blume, Art. *Berardi*, MGG I, 1671).

Weitaus häufiger als die Sammeltitel musiche da/di/per camera werden in ital. Drucken des 17. Jh. Titel verwendet, in denen eine oder mehrere Vokal- oder Instrumentalgattungen aufgeführt werden, deren Bestimmung für die Kammer durch den Zusatz da/di/per camera angegeben wird.

Im Unterschied zum Sprachgebrauch der zitierten Komponisten verwendet B. Marini, Kapellmeister des Pfalzgrafen Wolfgang Wilhelm am Neuburger Hof, in den Werktiteln „Konzerte für die Kammermusiken", „Verschiedene Kompositionen für die Kammermusik" und „Drittes Konzert der Kammermusik" den Ausdruck musica da/di camera als HÖFISCHE VERANSTALTUNGSBEZEICHNUNG, möglicherweise auch als Ensemblebenennung (s. I. (3)). Sein dem Pfalzgrafen gewidmetes op. 7 (Dedikation: Neuburg, 1. 9. 1624), das 4–6st. ital. Vokalkompositionen mit Instr. enthält, trägt den Titel *Per le mvsiche di camera concerti* (erh. nur Venedig 1634; Vogel I, 416);

ähnlich op. 13 (Venedig 1641): Compositioni varie per mvsica di camera. A due, tre, quattro, cinque voci, e parte con due violini (ibid. 417);
und op. 16 (Mailand 1649): Concerto terzo delle mvsiche da camera... A 3. 4. 5. 6. e piu voci con dve violini et altri stromenti (ibid. 416).

*

Exkurs: Bevor sich 1621 der Werktitel musiche di camera nachweisen läßt, wird in Vorreden und Dedikationen ital. Vokalmusik mehrfach die soziale Bestimmung der Publikation durch den Hinweis angegeben, die veröffentlichten Kompositionen seien bereits in königlichen oder fürstlichen Kammern aufgeführt worden. Der spätere Werktitel ist demnach als Abbreviatur dieser Angaben zu verstehen:

Cl. Monteverdi, *Il quinto libro de madrigali* (Venedig 1605): VEngo à presentare à V. S. Serenissima questo mio parto di Madrigali, supplicandola che si come non isdegnò d'udirli più volte nelle sue Regie Camere, mentre erano notate à penna... (nach Cl. Sartori, *Bibliogr. della musica strumentale ital.*, Florenz 1952, 128);
S. d'India, *Le musiche a due voci* (Venedig 1615): ...ogniun veda questa nuova maniera di concertare, usata sovente da me nelle sue Regie Camere... (Vogel I, 327);
R. Rontani, *Le varie musiche* (Rom 1618): Perche molto usa il cantare à uno, & à dua nelle Camere di Prencipi, et essendo io per gratia del Ill. & Eccll. Sig. Duca Sforza fatto capo del suo concerto, hò fatto in tale occasione, alcune Arie (Vogel II, 139);
F. Costantini (Hg.), *L'aurata cintia armonica* (Orvieto 1622): ...marauiglia non è se V. S. Illustrissima, non solo nelle fontioni della sua Chiesa tanto ne piglia diletto, ma bene spesso all'hore de recreationi, con molto suo piacere hà voluto nelle sue camere sentir da me cantare le presenti allegre e piaceuoli compositioni (nach G. Gaspari u. a., *Cat. della Bibl. del Liceo Mus. di Bologna* III, Bologna 1893, 35).

*

Außerhalb des ital. Sprachbereichs ist im 17. Jh. bisher nur die engl. Form chamber music als Titel einer Vokalmusiksammlung des als Chormeister und Organist an St. Paul's in London wirkenden M. Peerson (London 1630) nachweisbar. Aufgrund der singulären Überlieferung ist die Motivierung der Betitelung sowie deren Abhängigkeit vom ital. Sprachgebrauch fraglich. Die Sammlung ent-

hält 5st. solistisch und chorisch besetzte Vertonungen (mit Instr.) von Sonetten aus F. Grevilles *Caelica* und einen 6st. Trauergesang auf den Tod des 1638 ermordeten Dichters:

Mottects or Grave Chamber Musique. Containing Songs of five parts of severall sorts... Also, a Mourning Song of sixe Parts... (nach M. Wailes, Art. *Peerson*, GroveD VI, 1954, 613).

(3) Die dtsch., frz. und ital. Bezeichnungsformen werden seit der 2. Hälfte des 16. Jh. als HÖFISCHE ENSEMBLEBENENNUNG verwendet, die dtsch. Form auch als HÖFISCHE VERANSTALTUNGSBEZEICHNUNG; beide Verwendungsarten sind in den überkommenen Belegen nicht immer exakt voneinander zu trennen. In einem Brief an Herzog Albrecht V. von Bayern (Brüssel, 22. 9. 1555) empfiehlt der mit der Anwerbung von Hofmusikern beauftragte kaiserliche Vizekanzler Dr. Seld einen über keine starke Stimme verfügenden Hofmusiker speziell als Sänger für die herzogliche Kammer- oder Tischmusik:

Und wiewol er in die Capell nit sonders stark bestimbt, so ist er doch zu der Camer- oder tisch-Musik nit zu verpessern (nach Sandberger I, 55).

Der sich in seinem Empfehlungsschreiben offenbar auf die übliche aufführungspraktische Differenzierung zwischen Kirchen- und Kammermusik (s. I. (1)) beziehende Verfasser gebraucht die Bezeichnung Kammer- oder Tischmusik entweder als Veranstaltungsbezeichnung oder – was wegen der Gegenüberstellung zu ‚Capell' (dem Hofmusikensemble für gottesdienstliche Aufgaben) näherliegt – als Ensemblebenennung. Der Empfänger des Schreibens, Herzog Albrecht, verwendet den Terminus Kammermusik in einem Brief (Starnberg, 18. 11. 1573) möglicherweise ebenfalls als höfische Ensemblebenennung:

Der Orlando [di Lasso] gibt aus, der kayser [Maximilian II.] hab ein so costliche camermusic, die man mitt Zungen nitt khünde aussprechen, noch mitt den Oren genug vernemen oder mitt sinnen begreiffen (ed. Sandberger III, 311);
Die Instrumentisten des kaiserlichen Ensembles werden in den Hofkammer-Archivalien (1540–1600) Cammermusici genannt: Denen von allerhand musicalischen instrumenten, so man cammermusici genant, deren gemeiniglich vier gehalten worden... (ed. A. Smijers, *Die kaiserl. Hofmusikkapelle* I, StMw VI, 1919, 159);
vgl. auch das kaiserliche Anstellungsdekret (18. 5. 1576): Carolum Luithon haben die Röm. Khay. Mt. etc. ... zue derselben camermusicum genedigst an- und aufgenomben (ed. Smijers III, StMw VIII, 1921, 197).

Die Gegenüberstellung der Ensemblebenennungen Kapelle und Kammermusik findet sich auch in einer Marginalie Herzog Friedrichs von Württemberg zum Anstellungsdekret L. Lechners, *Staat vnnd Ordnung aines Cappelmaisters* (Stuttgart, 30. 4. 1595). Der Terminus Kammermusik bezeichnet hier ein im Vergleich zur Hofkapelle kleineres Ensemble, dem u. a. die beiden qualifiziertesten Diskantisten angehören:

Vnnd die weil wür Vns vor einem Jahr erclärt, das hinfüro mehr Vnnd weytter nitt alIß Achtt taugenliche wolbestimbte Discantisten... bey Vnnser Cappelen gehaltten haben wöllen... [Marginalie:] vnd Allwegen die zwen besten darunder zu der Cahmer Music behalten vnd nicht In der cappel singen lassen (ed. G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Herzog Friedrich*, Württembergische Vjs. f. Landesgesch., N.F. XIX, 1910, 371; Wortlaut des vom Herzog korrigierten Textes in zwei weiteren Stuttgarter Anstellungsurkunden, eine davon datiert 1. 9. 1621).

Wie aus zahlreichen Archivalien dtsch. Höfe hervorgeht, ist die Besetzung der Kammermusik mit speziellen Hofmusikern in der 2. Hälfte des 16. und im 17. Jh. keineswegs allgemein üblich. Vielmehr werden in Anstellungsurkunden, Kantorei- und Kapellordnungen entweder sämtliche oder einige ausgewählte Sänger und Instrumentisten neben ihrem Kapelldienst zur musikalischen Aufwartung in der fürstlichen Kammer (oder vor der Tafel) verpflichtet:

Während z. B. die Kapellordnung Erzherzog Ferdinands II. (Prag, 16. 11. 1565) sämtliche Sänger und Instrumentisten zum „Dienst zu Kirch, vor der Tafel oder in der Chamer" verpflichtet und eine vortragsmäßige Differenzierung zwischen Kirchen- und Kammermusik vorschreibt (ed. Senn 73), bestimmt die Brandenburgische Kantoreiordnung 1580, daß zur Musik „vor der Tafell oder Gemechern iedessmal nur eine Personn zu ieder Stimme" und Instrumente gebraucht werden (ed. Schneider, Anh. 12).

Der besetzungsmäßigen Differenzierung zwischen musikalischen Aufführungen in Kirche und Kammer entsprechend bezeichnet Kammermusik im höfischen Sprachgebrauch des 17. Jh. häufig ein neben der Kapelle bestehendes oder mit Kapellmitgliedern besetztes Ensemble weniger besonders qualifizierter Sänger und Instrumentisten, dem die musikalische Unterhaltung in der fürstlichen Kammer übertragen ist:

Petition des Kammerorganisten H. Khuretin an Erzherzog Ferdinand (1606): Es nahet sich nun das sechzende Jar, das... in dero Erzherzoglichen Khürchen: vnd Camer Musica ich nit allein für ainen Altisten und Tenoristen, sondern auch für ainen Organisten... gehorsamist gedient und noch unterthainigist diene (ed. Federhofer 92);
Bericht vnd Anbringen, Die Capell vnd selbige Verwandte insgemein betreffendt (Stuttgart, 28. 3. 1610): [Auch eine Kammermusik wäre zu errichten, wie dies bei] andern Chur: vnd Fürsten Höfen mehr gebräuchlich vnd von gar wenig, doch qualificirten vnd wohlbestimmten Personen sammt vier oder sechs Capellknaben zu Discantisten... (nach Sittard 41);
J. A. Assum, *Warhaffte Relation... Vber deß... Fürsten vnd Herren... Kind Tauf* (Stuttgart 1616): [Zur Unterhaltung bei der Tafel hatte der Kapellmeister] mit einer besonderen, aus der ganzen Kapelle auserlesenen Kammer- und Tafelmusica auf italienische, engelländische und französische Art von Instrumenten, kleinen Orgel, Zinken, Posaunen, Vagoten, Lauten, Geigen, Viole Bastarde, kleinen Pfeiflein und lebendiger Stimm der besten Vocalisten in unterschiedlicher Austeilung seiner aufgeführten Compagnie eine innigliche Befürderung getan (nach G. Bossert, *Die Hofkapelle unter Johann Friedrich*, Württembergische Vjs. f. Landesgesch., N.F. XX, 1911, 202 f.).
In den Archivalien des Dresdener Hofes erscheint die Ensemble- und Veranstaltungsbezeichnung Kammermusik mehrmals im Zusammenhang mit dem zum „Cammer-Musico vnd Instrumentisten" bestellten Engländer J. Price:
Das Anstellungsdekret (23. 4. 1629) verpflichtet ihn u. a., die „kleine Cammer-Music zu dirigiren" (nach Fürstenau I, 73).
Hinweise auf verschiedene nationale Besetzungsarten (vgl. den zit. Beleg Assum, 1616) gibt Price in einem Schreiben (1630), in dem er bemerkt, daß er längst gern eine Kammermusik eingerichtet hätte, „nämlich auf französische, englische, auch da es von Nöthen, auf jetzige italienische Manier, wie man dieselbe am kaiserlichen Hofe mit 2, 3 oder mehren Personen instrumentaliter zu musiciren pflegt" (ibid.).
In einem weiteren Schreiben (13. 5. 1632) bietet er an, „Mit einer beihabenden Person solche kleine Cammermusiken anzustellen, [um sich]... nicht allein vor Churfürstl. Durchlaucht Tafel, sondern auch zu Baletten, Aufzügen oder Sonsten... hören zu lassen (ibid.).

Seit Ende des 17. Jh. ist der Terminus vereinzelt auch als Synonym für Kapelle nachzuweisen, woraus hervorgeht, daß das bezeichnete Ensemble sowohl gottesdienstliche als auch weltliche Musik auszuführen hat: z. B. „Königlich Polnische und Churfürstlich Sächsische Kapelle" oder „Kammermusik" (Dresden 1697; nach Fürstenau II, 13). – In einer Bestallungsurkunde des Brandenburgischen Hofes (14.9.1698) bezeichnet das Begriffswort ebenfalls ein für beide Aufgabenbereiche zuständiges Ensemble:

[C. Fr. Rieck soll] bey unserer Cammer Musique das Directorium führen... Ferner soll er Unsere Cammer-Musicanten insgesamt sowohl zur täglichen aufwartung Bey Hoffe und alß auch in Unserer Dom-Kirche... zuerscheinen anweisen (ed. C. Sachs, *Musik u. Oper am kurbrandenburgischen Hof*, Bln 1910, 228);
ähnlich in der *Neuordnung des Gottesdiensts* (Darmstadt, 20. 2. 1686): Alle Musicanten, die zur Cammer-Music bestellt sind, sollen diejenigen Gesänge, welche unser Capellmeister ihnen vorlegen wird, figuraliter oder choraliter mitsingen (nach E. Noack 144).

Der frz. Ausdruck musique de la chambre ist seit 1592 in den Archivalien der königlichen Hofmusik in Verbindung mit Titeln von Hofmusikern oder Verwaltungsbeamten nachweisbar und bezeichnet das seit etwa 1540 (bis 1761) neben der kirchlichen Chapelle und dem bei Jagden und Aufzügen mitwirkenden Instrumentalensemble der Ecurie bestehende, mit Sängern und Instrumentisten besetzte Ensemble für die musikalischen Darbietungen in den königlichen Gemächern, dem unter Ludwig XIII. (1610 bis 1643) u. a. die 24 Violons, unter Ludwig XIV. (1643 bis 1715) zusätzlich die 21 Petits Violons angehören:

Im Zuge seiner Neuordnung der Hofämter ernennt Heinrich IV. 1592 A. de Bonnières zum ersten „superintendant de la Musique de la Chambre du Roy" (nach Prunières 249, Anm. 3). Die Titelform ‚surintendant...' ist bis ins 18. Jh. zu belegen.
Der seit 1569 in königlichen Diensten stehende E. Du Cauroy führt ab 1595 den Titel „compositeur de la musique de la chambre" (nach G. Reese, *Music in the Renaissance*, NY 1954, 386 u. Fr. Lesure, Art. *Du Cauroy*, MGG III, 850).
Cl. Le Jeune wird am 8. 9. 1596 als „Maistre compositeur ordinaire de la Musique de nostre chambre" erwähnt (nach K. Levy, Art. *Le Jeune*, MGG VIII, 590). Auf dem Titelblatt seines *Dodecacorde* (1598) nennt er sich „Compositeur de la musique de la chambre du Roy" (nach D. P. Walker u. Fr. Lesure, *Cl. Le Jeune and Musique Mesurée*, MD III, 1949, 161).
A. Boësset wird auf den Titelblättern seiner *Airs de cour* (1620ff.) als „maistre de la musique de la chambre du Roy et de la Reyne" bezeichnet (nach A. Arnheim, *Ein Beitr. z. Gesch. d. 1st. weltlichen Kunstliedes in Frankreich im 17. Jh.*, SIMG X, 1908/09, 405).
J. Boyer weist auf seine Zugehörigkeit zum königlichen Kammerensemble hin, indem er auf dem Titelblatt seines *Recueil de chansons à boire et dancer* (Paris 1636) seinem Namen „de la Musique de la chambre du Roy, et de la Reyne A Paris" hinzufügt (ibid. 410).
Musikerbezeichnungen mit dem Zusatz „de la chambre" finden sich seit 1533 in den (die Bediensteten der königlichen Gemächer verzeichnenden) Rechnungsbüchern der Chambre: chantres de la Chambre du Roy (Sept. 1533), chantre et vallet de chambre du Roy (27. 8. 1537), chantre et organiste de la Chambre (1538), violon ordinaire de la Chambre du Roy (5. 4. 1582; nach Prunières 226ff., 247).

Daß die frz. Ensemblebenennung nicht als fixierter Terminus, sondern als variable Bezeichnung gilt, geht daraus hervor, daß der vor ‚chambre' stehende bestimmte Artikel durch die Possessivpronomina sa und ma (oder nostre; s. o.) ersetzt werden kann:

Dekret im Auftrag Ludwigs XIV. (Paris, 18. 5. 1655): Sa Majesté, voulant toujours entretenir la Musique de sa chambre complette et s'assurer des voix nécessaires pour mettre au lieu de celles qui viendront à manquer (ed. H. Prunières, *Jean de Cambefort*, L'Année mus. II, 1912, 210);
Ludwig XIV., Sendschreiben an einen Bischof (Paris, 18. 9. 1655): J'ay envoyé Cambefort Me de la Musique de ma chambre en ma province de Guyenne pour choisir parmi les enfans de chœur des esglises de ce pays ceux qui auroient la voix propre pour servir en ma musique et pour me les amener (ibid.).

Wie in den zitierten Belegen scheint der Ausdruck musique de la chambre im 16. und 17. Jh. ausschließlich im Sinn des Ensembles verwendet worden zu sein: Noch A. Furetière, *Dict. universel* (La Haye u. Rotterdam 1690), Art. *Musique*, führt ihn ausschließlich als Bezeichnung eines Vokalensembles auf:

MUSIQUE, se dit aussi des Musiciens qui chantent ensemble. La *Musique* de la Chapelle du Roy. La *musique* de la chambre du petit coucher. L'Intendant, le Maistre de la *Musique*, les Pages de la *Musique*.

Auch im Ital. ist der Ausdruck musica di camera um 1600 als Bezeichnung weltlicher Hofmusikensembles gebräuchlich, wie aus einem von Herzog Carlo Emanuele I. von Savoyen erlassenen Dekret (Turin, 24. 3. 1601) hervorgeht, in dem P. Bastini mit der Reorganisation der Kammer- und Kapellmusik beauftragt und zum Leiter sämtlicher Instrumentisten und Sänger ernannt wird:

Volendo noi ritornare al pristino stato la musica di nostra Camera et Capella... (ed. S. Cordero di Pamparato, *I musici alla corte di Carlo Emanuele I. di Savoia*, Bibl. della Società storica subalpina CXXI, 1930, 59).

Die Ensemblebenennung begegnet weiterhin im Titel des seit 1611 am Turiner Hof als Leiter der Kammermusik wirkenden S. d'India:

Anstellungsdekret (Turin, 12. 8. 1611): Havendo noi ritenuto Sigismondo d'India... per Maestro della musica nostra di camera (ibid. 86);
Libro secondo delle villanelle alla napolitana... Di Sigismondo d'India... Maestro della Musica di Camera del Serenissimo & Inuittissimo D. Carlo Emanvelo (Venedig 1612; Vogel I, 327);
Le mvsiche a dve voci di Sigismondo d'India, Servitore del Serenissimo et Invitiss. Signor Dvca di Savoia & Capo della sua Musica di Camera (Venedig 1615; ibid.).

Der ital. Hofmusiker G. B. Rubini bezeichnet in einem an den Mantuaner Hof gerichteten Brief (Wien, 31. 1. 1631) ein am Kaiserhof zu Wien während des Abendessens in der Kammer musizierendes, aus sechs Mitwirkenden bestehendes Vokal-Instrumentalensemble als kleine Kammermusik:

A la sera a cena mentre erano per andar a tauola et iui eramo noi tutti della musica piccola di camera... (ed. Bertolotti 103).
Außer der o. zit. Bezeichnung (Mailand 1473; s. I. (1), *Exkurs 1*) sind im ital. Sprachgebrauch u. a. folgende Musikerbezeichnungen mit dem Zusatz da/di camera nachweisbar (in Klammern der früheste ermittelte Beleg): musico di camera und musico et serviente di Camera (Turin, 15. 3. 1590; ed. S. Cordero di Pamparato, *Emanuele Filiberto* II, RMI XXXV, 1928, 33), musico et aiutante di Camera (Turin, 24. 1. 1597; ibid. 34), mastro di capella da camera (Mantua, 19. 7. 1586; ed. Bertolotti 68).

II. (1) Im Musikschrifttum des 18. Jh. bezeichnet das Kollektivum Kammermusik (musique de la chambre, musica cameralis) die GESAMTE WELTLICHE VOKAL- UND INSTRUMENTALMUSIK, die als spezifische, von Kirchen- und

Theatermusik abgegrenzte Kompositionsart auch Kammerstil (-schreibart, stylus camerae) genannt wird. Offenbar in Anlehnung an Bernardis Stilklassifikation (s. I. (1), *Exkurs 2*) führt erstmals BrossardD (1703, ²1705) neben dem ital. Terminus musiche da camera (Art. *Camera*: „Musiques... propres pour la chambre") die frz. Form musique de la chambre als einen von Kirchen- und Theatermusik unterschiedenen Stil auf:

Art. *Musica*: Il auroit pu ajoûter qu'on prend aussi ce mot pour le *Style* ou la manier de composer, ainsi on dit... la *Musique d'Eglise* est bien différente de celle de la *Chambre* ou du *Théatre*; vgl. die synonyme Bezeichnung stile de la chambre im Art. *Stilo*: Le *Stile* des Musiques *d'Eglise* est bien différent du *Stile* des Musiques pour le *Théatre* ou la *Chambre*... De-là viennent diverses Epithetes pour distinguer tous ces différens caracteres, comme... Stile *Ecclesiastique*, *Dramatique*, de la *Chambre*;
daran anschließend *Encyclopédie* XV (Neuchâtel 1765), Art. *Style*: Le *style* des musiques d'église n'est pas le même que celui des musiques pour le théâtre ou pour la chambre (556); dass. RousseauD (1768), Art. *Style*;
dtsch. Übers. von Brossards Ausführungen bei WaltherL (1732), Art. *Musica*: Sonsten mercket man an, daß das Wort *Musica* ausser der oben angeführten, noch mehrere Bedeutungen habe, da es... vor den Stylum oder Compositions-Art, da man sagt: ... Kirchen-Cammer-Theatralische Music ..., genommen wird (431);
op. cit., Art. *Stylus*: ...der Kirchen-Styl ist sehr unterschieden von dem theatralischen oder Cammer-Styl... Daher entspringen verschiedene Beywörter, um alle diese Eigenschafften wohl zu bemercken, als da sind: ... Der Kirchen Opern- und Cammer-Styl.

Brossards Einteilung in die Stilarten Kirchen-, Kammer- und Theatermusik wird im dtsch. Musikschrifttum zuerst von J. Mattheson aufgegriffen, der sie als eine den zahlreichen – primär satztechnisch orientierten – Stilbegriffen des 17. Jh. übergeordnete Klassifikation versteht:

Das Neu-Eröffnete Orchestre (Hbg 1713): Was sonst die mancherley Theilungen des Contrapuncts betrifft / nemlich: in aequalem & inaequalem, oder welches einerley: In simplicem und diminutivum oder floridum, it. in gravem & luxurianten, in Stylum antiquum & modernum, in communem & comicum, &c. solches setze nur als eine Zugabe hieher / damit man / wenn dergleichen Termini vorkommen / keine alteration kriege; es sind sonst Grillen die sich ohne Mühe begreiffen lassen. Den größten Unterscheid macht man zwischen Kirchen- Theatral und Cammer-Musique, und das ist einem galant homme genug (113).

Ähnlich wie Mattheson, der diese Stelle im Register unter dem Stichwort Camerae Stylus anführt, verwendet J.H. Buttstett in seiner diesbezüglichen Polemik die Termini Stylus Camerae und Cammer-Musique synonym:

Ut mi sol, re fa la, tota musica et harmonia aeterna (Erfurt 1716): Man unterscheide nur die Stylos wohl in Musicis, so wird man Natur Gebrauch und Nutzen finden. Wie ich aber aus dem Orchestre ersehe / so weiß der Author solche Stylos nicht alle; denn er theilet die Music nur in Stylum Ecclesiae, Theatri et Camerae ein / welches gefehlet (49);
Ein jeder Liebhaber wird aus dieser kurtzen Beschreibung des gelehrten Kircheri erkennen /, dass mehr denn drey Styli in Musicis sind. Und was ist heut zutage zwischen Kirchen- Theatral und Cammer-Musique für ein Unterschied? es ist ja fast eine wie die andere (64).

In der gegen Buttstett gerichteten Streitschrift *Das Beschützte Orchestre* (Hbg 1717) präzisiert Mattheson das System seiner musikalischen Stilbegriffe, indem er den drei Hauptstilarten (Genera Stylorum) jeweils fünf der neun Kircherschen Stile als Species zuordnet:

Zum Cammer-Styl werden gerechnet (1.) Symphoniacus Stylus, welcher einer der vornehmsten in Camera... Es gehören dahin... alle Suites, sie seyn starck oder schwach... Obgedachte Tantz-Arten / die ad Stylum Symphoniacum gezehlet werden / sind künstlich elaboriret / und mögen nicht eigentlich zum Tantzen gebraucht werden... (2.) Stylus Madrigalescus; der hat in Cammern und Sälen bey Serenaden, Aubaden, Cantaten und dergleichen seine statt. (3.) Melismaticus Stylus... (4.) Canonicus Stylus... (5.) Choraicus Stylus... (137ff.);
daran anschließend C. Majer, *Museum mus.* (Schwäb. Hall 1732): Dem Stylo Camerae sind subaltern, Stylus Symphoniacus, Canonicus, Choraicus, Madrigalescus und Melismaticus, dahin allerhand Allemanden / Couranten / Sarabanden / Gavotten / Giquen / Clavier, Lauten und Geigen-Sachen gehören (21).

Im Unterschied zu Buttstett, der die Unangemessenheit von Matthesons Stilkategorien durch den Hinweis auf die in der zeitgenössischen Praxis übliche Stilnivellierung zwischen Kirchen-, Kammer- und Theatermusik zu erweisen versucht, fordert Mattheson aufgrund der verschiedenen musikalischen Funktionsbereiche eine exakte stilistische Differenzierung, wobei er als wesentliche Merkmale (Characteres) der Kammermusik Lieblichkeit und Anmut nennt:

Das Beschützte Orchestre: ...so gebühret uns doch mit Fleiß zu zeigen/ daß hauptsächlich die Andacht/ so man GOtt mit der Music in der Kirchen schuldig ist; das prächtige erfreuliche Wesen/ so man in Theatris suchet/ und denn die Liebligkeit und Anmuth/ welche zwar ein jeder Stylus nach seiner Art/ eine Cammer-Music aber insonderheit erfordert/ die wichtigsten Characteres sind und seyn müssen/ eine Art von der andern zu unterscheiden (140);
ähnlich M. Spieß, *Tract. mus.* (Augsburg 1746): Gleichwie aber sothane [Cammer-]Music mehrentheils... bestehet in amoreusen Cantaten, Cavaten, still-lieblich-und weichen Instrumenten, in künstlichen Adagien etc. also begibt es von sich selbsten, daß dieser Cammer-Styl sey ein fliessender, zärtlicher, *affectuoser*, zur Lieb reitzend, und zur Gelassenheit bewegender *Stylus* (162).

In seinen späteren stilbegrifflichen Erörterungen, *Kern Melodischer Wissenschafft* (Hbg 1737), 2. Haupt-Stück, und *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739), 10. Haupt-Stück, behält Mattheson die Begriffe Kirchen-, Theatral- und Kammer-Styl als Grundkategorien bei und führt als deren Untergliederung einerseits die Klassifikation in die hohe, mittlere und niedere Schreibart, andererseits – wie im *Beschützten Orchestre* – die nach der jeweils übergeordneten Kategorie zu modifizierenden Kircherschen Stilbegriffe an. Als Neben-Style des Kammer-Styls werden behandelt: der Intrument-Styl, der canonische Styl (canonische Sonaten zur Kammer-Musik, Runde-Gesänge in canonischer Schreib-Art), die choraische Schreibart (Tanzstil), der Madrigal- und melismatische Styl (weltliche Oden, madrigalische Arien und Recitative). Grundlegend für die weiteren Begriffsbestimmungen im 18. Jh. sind Matthesons Ausführungen über die bereits im *Beschützten Orchestre* als „künstlich elaboriret" gekennzeichnete kompositorische Faktur des Instrument-Styls, als dessen Gattungen Sonate da camera, Concerti grossi und Suiten genannt werden:

Capellm.: Es erfordert sonst dieser Styl in der Kammer weit mehr Fleiß und Ausarbeitung, als sonst, und will nette, reine Mittel-Partien haben, die mit den Ober-Stimmen beständig, und auf eine angenehme Art gleichsam um den Vorzug streiten. Bindungen, Rückungen, gebrochene Harmonien, Abwechselungen mit tutti und solo, mit adagio und allegro &c. sind ihm solche wesentliche und eigene Dinge, daß man sie meistentheils in Kirchen und auf dem Schau-Platz vergeblich sucht: weil es

daselbst immer mehr auf die Hervorragung der Menschen-Stimmen ankömmt, und der Instrument-Styl nur ihnen zu Gefallen und zur Begleitung oder Verstärckung da ist; wogegen er in der Kammer schier die Herrschafft behauptet (91).

J. A. Scheibe hebt in seinem *Compendium musices* (zw. 1728 u. 1736) ebenfalls „gute Invention" und „bey nahe künstliche Ausarbeitung" als kompositorische Merkmale der zum Kammerstil gehörigen Instrumentalmusik hervor:

Nunmehro schreiten wir zum Cammer-*Stylo*. Hierinnen werden alle übrige musicalische Stücke gerechnet, es mögen nun Singe oder *Instrumental* Sachen seyn... Die *Ouverteurs* sind ordentlich nach Franzosischer Art, die *Sinfonien* aber Italiaenisch. In *Concerten* gebrauchet man auch meistentheils des Italiänischen *Stylum*. In Sonaten sonderlich *a*. 3. oder 4. *praecedirt* der Deutsche *Stylus*, weil man dabey sonderlich auf gute und gründliche Arbeit siehet. Durchaus siehet man in diesem *Stylo* auf gute *Invention* und bey nahe künstliche Ausarbeitung (ed. Benary 80).

Gleich hohe kompositorische Ansprüche gelten im Kammerstil für Vokalmusik, als deren grundlegende Kompositionsprinzipien von Scheibe Varietas, von Quantz Ausarbeitung und Kunst genannt werden. Beide Autoren begründen – wie bereits Mattheson *Capellm*. – die kompositorische Qualität mit dem Hinweis, daß sich die Aufmerksamkeit des Hörers bei den Vokalkompositionen des Kammerstils im Unterschied zu denen des Theaterstils ausschließlich auf die Musik selbst konzentriert:

Scheibe, *op. cit.*: Alle Singe Sachen, so nach diesen *Stylo* verfertiget werden, müßen sehr prächtig und durchdringend seyn. Die Mittel *Partien* müßen die Oberstimme besonders wohl haben... Die Chöre müßen sehr wohl und prächtig gesezt seyn, die *Instrumente* und Sänger können offt wechseln, auch können in *Arien* dieselben mit guter Art *concerti*rend stehen; denn eine starcke und geschickte Veränderung thut hierinnen sehr guten *Effect*. Die Ursache bestehet darinnen: Das Ohr will alleine vergnügt seyn (ed. Benary 80);

Quantz *Versuch* (Bln 1752): Wird aber eine Serenate oder Cantate ausdrücklich für die Kammer gesetzet: so pflegt dieser Kammerstyl sowohl vom Kirchen- als vom Theaterstyle unterschieden zu werden. Der Unterschied besteht darinne, daß der Kammerstyl mehr Lebhaftigkeit und Freyheit der Gedanken erfordert, als der Kirchenstyl; und weil keine Action dabey statt findet, mehr Ausarbeitung und Kunst erlaubet, als der Theaterstyl (293).

Nach D. G. Türk, *Klavierschule* (Lpz. u. Halle 1789), hat der Komponist im Kammerstil die Eigenschaften des Kirchen- und Theaterstils, d.h. primär Künstlichkeit und Ausdruckskraft, zu vereinigen:

Der Kammerstyl hält gleichsam das Mittel zwischen dem Kirchen- und Theaterstyle, und vereinigt das, was man in den genannten beyden Schreibarten nur einzeln antrifft. Kunst der Harmonie, auffallende Wendungen, Kühnheit, Feuer, Ausdruck der Empfindungen, Pracht, Wohlklang... Die Stücke im Kammerstyle sind: ein Theil Kantaten, Gesänge und Lieder; außer diesen: Sinfonien, Sonaten, Duo's, Trio's, Quatuor etc. Konzerte, Solo's, *Divertimente*, Partien, ein Theil Tänze u. v. a. (404);
ähnlich bereits Scheibe, *op. cit.*, hinsichtlich der Chorsätze: Im Cammer *Stylo* wird aus jenem eine Vermischung des Kirchen und *Theatral Styli* getroffen, und folglich die Chöre nicht so künstlich als im ersten hingegen aber mit größerer und fleißiger Ausarbeitung als in leztern gemacht (ed. Benary 83).

Im Unterschied zu Türks Zuordnung der drei Stilarten wird das System auch im Sinne des Dualismus Geistlich-Weltlich eingeteilt. Nach J. J. Fux werden z. B. die Affekt-Moduli nicht im Stilus ecclesiasticus, sondern in der weltlichen Musik, d. h. in der Kammer- und Theatermusik angewendet:

Gradus ad Parnassum (Wien 1725): Quod attinet ad Musicam profanam, nempe Cameralem et Theatralem, quia finis diversus, etiam aliter fieri debere ratio docet (276);
ähnlich Spieß, *op. cit.*: WAnn dieser gegenwärtiger Theatral- oder Opern-Stylus und Cammer-Styl nicht gar Zwilling seynd, so stecken sie doch gewiß mit einander in sehr naher Bluts-Verwantschafft (162);
anon. Bericht über Chr. Graupner, *Hochfürstl. Hessen-Darmstädtischer Staats- und Adreß-Kalender* (Darmstadt 1781): Er dachte sich die Kirchenmusik so hoch, ehrwürdig und heilig, daß er sie von dem Opern- und Kammerstil himmelweit unterschied (Anh. 19ff.; nach Fr. Noack, *Chr. Graupners Kirchenmusiken*, Diss. Bln 1916, 157).

(a) War das Begriffswort Kammermusik im 16. und 17. Jh. ausschließlich auf den Bereich höfischer Musikpraxis fixiert, so ist im 18. Jh. nach dem jeweiligen sozialen Status eines Autors bzw. nach der gesellschaftlichen Funktion einer Quelle zu unterscheiden, ob der Terminus weiterhin auf die höfische Musik eingeschränkt oder im Sinne der Stilklassifikation auf die private und öffentliche Musikausübung des Bürgertums ausgedehnt wird. Ganz im Sinne des 17. Jh. definiert z. B. J. G. Walther, der sein *Lexikon* (1732) als Fürstlich Sächsischer Hofmusicus seinem Landesherrn widmet, Kammermusik als ARISTOKRATISCHE GESELLSCHAFTSKUNST:

Art. *Cammer-Music*: Cammer-Music, ist 1. Diejenige, welche in grosser Herren Zimmern pflegt aufgeführt zu werden...;
dass. bei J. H. Zedler, *Universal-Lexicon* V (Halle u. Lpz. 1733), Art. *Cammer-Music*.

M. Spieß, *op. cit.*, hält in seinen sich u. a. an WaltherL anlehnenden Ausführungen „De Stylo Cammerali, oder Cammer-Styl" ebenfalls an der traditionellen sozialen Ortsbestimmung fest:

DIe Cammer-Music, auch Galanterie-Music genannt, hat ihren Namen her von den Zimmern und Sälen großer Herren, wo sie pflegt aufgeführt zu werden (161);
ähnlich noch I. J. G. Scheller, *Lat.-dtsch. u. dtsch.-lat. Handlexicon* (Lpz. 1792, ²1796): Kammermusik, symphonia in aula principis.

J. Stamitz verwendet den Terminus Kammermusik (Musica cameralis) dementsprechend als Sammelbezeichnung aller stilistisch von Kirchen- und Theatermusik abgegrenzten höfischen Musikarten:

Brief an den Hofmarschall Freiherr v. Wallbrunn in Stuttgart (29. 2. 1748): Nachdem der Stylus Musicae Ecclesiasticae bey einer Cammermusiq keinen Platz findet, die H. Capell-Magister also umb die Capell, Opern und dergleichen Styli Ecclesiastici und Theatralis composition besorget sein sollen; aber die oftgemeldte Musicae cameralis Direction kommet einem besonderen practico nach einführung aller Europäisch[en] Höfen allein zu (nach RiemannL, Personenteil, 1961, Art. *Stamitz*);
vgl. den synonymen Terminus Kammerstil in J. Haydns autobiographischer Skizze (Estoras, 6. 7. 1776): In dem camer Styl hab ich ausser denen Berlinern fast allen Nationen zu gefallen das glück gehabt (ed. Bartha 77);

ähnlich in dem zit. Bericht über den Darmstädter Hofkapellmeister Chr. Graupner (1781): Im Kammerstil hat er sich nicht weniger bekannt gemacht. Er ist Schöpfer vieler Sinfonien, Concerten, italienischen und deutschen Cantaten... Claviersonaten usw. (nach Fr. Noack 157).

Noch KochL (1802), der den Terminus Kammermusik – wohl aufgrund seines eigenen sozialen Status als Hofmusiker – ausschließlich als höfische Veranstaltungsbe-

zeichnung definiert (s. II. (4)), leitet die Merkmale des Kammerstils aus dessen höfischer Funktion ab:

Art. *Kammermusik*: Weil bey der Kammermusik die Absicht der Kunst niemals besonders dahin gerichtet war, religiöse Empfindungen wie in der Kirche, oder moralische Empfindungen wie in der Oper auszudrücken, sondern nur zum Privatvergnügen des Regenten oder des Hofes zu dienen, und weil sie überdies nur in einem Zimmer und mit schwacher Besetzung der Instrumente aufgeführt wurde, so veranlaßten alle diese Umstände, daß die ältern Tonsetzer die Kunstprodukte für die Kammer mehr ausarbeiteten, feiner nuancirten, und mehr mechanische Fertigkeit der Ausführer dabey voraussetzten, als sie es bey Tonstücken für die Kirche, oder für das Theater... für schicklich hielten... daher bekamen diese Arten der Tonstücke ein eigenes Gepräge, welches man noch bis jetzt mit dem Ausdrucke Kammerstyl bezeichnet. (Der Hinweis auf raumakustische Gegebenheiten bereits bei Sulzer, s. II. (1) (c)).

Der traditionelle Kammermusikbegriff wird noch in ital. Lexika des 19. Jh. neben der moderneren Bedeutung „Musik für einen Saal" aufgeführt:

P. Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica* (Mailand 1836), Art. *Musica da camera*: divertimento privato de'Reggenti (nach E. Valentin, *Musica domestica*, Trossingen 1958, 13);
N. Tommaseo u. B. Bellini, *Dizionario della Lingua Italiana* I (Turin 1865), Art. *Camera*: In senso più ristretto, Composizione o Musica da camera è Quella che viene eseguita alle Corti a divertimento privato de'Principi, le quali or chiamanti Concerti di corte.

(b) Demgegenüber subsumiert J. Mattheson als Repräsentant bürgerlicher Musikpraxis bereits im *Beschützten Orchestre* (Hbg 1717) unter dem Begriff Kammermusik auch BÜRGERLICHE MUSIKPFLEGE. So erwähnt er im Zusammenhang mit „Sing-Sachen per Camera" die Institution des Collegium musicum, in dem jeder Zuhörer die Möglichkeit hat, aufgeführte Kompositionen anhand der Partitur oder der Stimmen kritisch zu beurteilen (a. a. O. 141), und im *Vollkommenen Capellmeister* (Hbg 1739) charakterisiert er den Kammerstil als häuslich:

Der Begriff ist falsch, wenn man meinet, das Wort Kirche etc. werde hier nur, in Ansehung des blossen Orts und der Zeit, zur Eintheilung der Schreib-Arten gebraucht; es verhält sich gantz anders... Eben also ist es auch mit dem Theatro und der Kammer bewandt: weder Ort noch Zeit kommen hiebey in Betrachtung. In einem Saal kan sowol ein geistliches Stück, als ein Tafel-Concert aufgeführet werden: darum ists gut, wenn wir den Kammer-Styl durch das Beiwort, häuslich, erklären, im Fall die Absicht auf sittliche Dinge und Materien gerichtet ist (69).

J. A. Scheibe läßt im *Critischen Musicus* (Hbg 1737–1740) ebenfalls die frühere Exklusivität der Kammermusik unberücksichtigt und versteht unter dem Begriffswort im engeren Sinn Vokal- und Instrumentalmusik für Zimmer oder Saal in starker und schwacher Besetzung, im weiteren die gesamte private und öffentliche (d. h. bürgerliche) Musikausübung außerhalb von Kirche und Theater:

Eigentlich aber nennet man das Kammermusic, was man in den Zimmern, auf Sälen und bey der Tafel musiciret. Man brauchet sie aber auch zu öffentlichen Abendmusicken, zu dramatischen Stücken, bey Assembleen, bey Jagden und bey allerhand andern Ergetzlichkeiten. Dieser Styl dienet also öffentlich zur Pracht und zur Lust, so wie er insbesondere auch zu allen Privatmusiken, sie mögen nun stark oder schwach seyn, angewendet wird. Hieraus ist zugleich der allgemeine Character desselben (der Kammermusik) zu schliessen. Er (Sie) muß vornemlich lebhaft und durchdringend seyn (111; in Klammern zwei Änderungen aus der 2. Aufl., Lpz. 1745, 379, die die übliche synonyme Verwendung der Termini Kammermusik und Kammerstil erkennen lassen).

Wie bei Scheibe umfaßt der Begriff Kammermusik/-stil in der 2. Hälfte des 18. Jh. häufig die Gesamtheit der für öffentliche und private Aufführungen bestimmten weltlichen Musik, insbesondere Instrumentalwerke in solistischer und orchestraler Besetzung:

Chr. Fr. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806, geschr. 1784): Vom Kammerstyl. Er wird in öffentlichen und Privatconcerten gebraucht. Einzelne Virtuosen so wohl lassen sich hier auf verschiedenen Instrumenten hören, oder es strömt das ganze Concert zusammen. Alle Gattungen von Concerten, einfache und doppelte: Simphonien, Sonaten, Terzetten, Quartetten, auch Duos gehören in die Sphäre des Kammerstyls (354);
A. Fr. Chr. Kollmann, *An Essay on Practical Musical Composition* (London 1799): The *Chamber Style* is the manner of writing properly for Concerts, and for private practice and amusement. The pieces that are written in this style, are all those which come under the denomination of Sonatas, and Concertos... and those Symphonies which are no Overtures to sacred or theatrical pieces. Also those vocal pieces which are neither sacred nor dramatical (101).

(c) Den erweiterten, d. h. öffentlich-bürgerliche Musikausübung einbeziehenden Kammermusikbegriff grenzt G. Antoniotto vom ital. Begriff der Kammermusik ab, der ausschließlich die von jungen Aristokraten im privaten Kreis aufgeführte instrumentale Ensemblemusik umfaßt:

L'arte armonica (engl. Übers. London 1760): The simple instrumental chamber music comprehends all sorts of instrumental music, and sometimes intermixed with some favourite air or song of some opera; and this happens in almost all countries of *Europe*, and it is often performed in public assemblies; excepting in *Italy*, where all sorts of chamber music are performed in private, and in those particular assemblies of young gentlemen, where the instrumental music is practised for pleasure and for practice (109; nach Rowen 7f.).

Dieser auf INSTRUMENTALE MUSIKAUSÜBUNG VON KENNERN UND LIEBHABERN eingeengte Begriff bleibt in der 2. Hälfte des 18. Jh. nicht auf Italien beschränkt: so bezeichnet Kammermusik nach Sulzer, *Allg. Theorie der Schönen Künste* I (Lpz. 1771, ²1792) die zur Übung von Kennern und zur Ergötzung von Liebhabern (vgl. Antoniottos „for pleasure and for practice") bestimmte Ensemblemusik in solistischer Instrumentalbesetzung, die stilistisch von der zum öffentlichen Gebrauch bestimmten Musik durch gelehrten und künstlichen Satz und feinen Ausdruck unterschieden ist. Die bereits von Mattheson und Scheibe bezeugte kompositorische Subtilität der Kammermusik erscheint hier als Konsequenz einer neuen sozialen Funktion:

Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist, so können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch bestimmt sind, wo alles mehr einfach und kantabel seyn muß, damit jedermann es fasse. Auch wird in der Kirche und auf der Schaubühne manches überhört, und der Setzer hat nicht allemal nöthig, jeden einzeln Ton, auch in den Nebenstimmen so genau abzumessen; hingegen in der Cammermusik muß, da wegen der geringen Besetzung und wegen der wenigen Stimmen, jedes einzelne fühlbar wird, alles weit genauer überlegt werden... in der Cammermusik wird man sich des äußerst reinen Satzes, eines feinern Ausdruks und künstlicherer Wendungen bedienen müssen (411);

ähnlich J.N.Forkel, *Allg. Gesch. d. Musik* I (Lpz. 1788): Diejenige Art von Verbindung musikalischer Sätze, deren man sich zum Privatgebrauch zur Unterhaltung kleiner Gesellschaften in Zimmern bedient, nennt man die Kammerschreibart (43).

Noch bei E.L.Gerber gilt als Hauptmerkmal der Kammermusik – hier allerdings als orchestral besetzte Instrumentalmusik verstanden – die nur einem musikalisch gebildeten Publikum verständliche Subtilität des kontrapunktischen Satzes:

Etwas über den sog. mus. Styl, AmZ I, 1799: In der Kammermusik z.B. herrscht die Kunst nach allem ihren Vermögen. Nichts kann den Komponisten dabey einschränken, als die mangelhaften Kräfte seiner Zuhörer oder seines Orchesters. Arbeitet er aber für kein bestimmtes Orchester; so ist ihm auch sogar unverwehrt, sich bey seiner Arbeit ein Publikum von lauter ausstudirten Kontrapunktisten zu denken (296).

J.J.Klein kombiniert demgegenüber den traditionellen und neueren Kammermusikbegriff miteinander:

Lehrbuch der theor. Musik (Lpz. u. Gera 1801): Sowohl die Musik, welche große Herren zu ihrem Vergnügen unterhalten, als auch diejenige, welche eine Gesellschaft musikalischer Freunde zur Uebung und zu ihrer eigenen Ergötzung mit einander halten, wird unter dem Namen Cammermusik begriffen (7).

(2) Neben seiner Verwendung als Kollektivum wird der Terminus Kammermusik im dtsch. Musikschrifttum des 18.Jh. seltener auch zur Bezeichnung einer EINZELNEN VOKAL- ODER INSTRUMENTALKOMPOSITION gebraucht:

J.Mattheson, *Das Neu-Eröffnete Orchestre* (Hbg 1713): Concerte... strictè aber wird diß Wort nicht selten von einer so wol Vocal- als Instrumental-Cammer-Music; (i. e. ein Stück das eigentlich also heisset)... genommen (137f.); dass. WaltherL (1732) Art. *Concerto*;
M.Spieß, *Tract. mus.* (Augsburg 1746): Wer immer in einer Musicalischen Composition Arbeit, Invention, Kunst, Delectation, Gout, Tendresse &c. sucht, der findet alles beysammen in denen Cammer-Musiquen, in denen sogenannten Concerti Grossi; Sonaten Da Camera &c. (161f.).

(3) In der 1. Hälfte des 18.Jh. ist der Terminus im Frz., Engl. und Dtsch. vereinzelt auch als WERKTITEL von Vokal- und Instrumentalsammlungen zu belegen. Ungleich häufiger werden allerdings – wie bereits im 17.Jh. – einzelne durch den Zusatz da camera gekennzeichnete Gattungsbezeichnungen als Titel gewählt. Möglicherweise im Anschluß an die Tradition des ital. Werktitels musiche da camera (s. I. (2)) benennt N.Bernier seine erste, sich an ital. Vorbilder anlehnende Sammlung weltlicher Solokantaten (Paris 1706) als:

Cantates françoises ou Musique de chambre à voix seule avec symphonie et sans symphonie, avec la basse continue (nach D.Launay u. S. Wallon, Art. *Kantate* C., MGG VII, 577);
ähnlich J.B.Morin, der im Vorw. seiner *Cantates françoises* I (Paris 1706) musique de chambre als Veranstaltungsbezeichnung gebraucht: Ainsi avec une seule voix, un clavecin, et une basse de violle, on peut aisément faire une musique de chambre (nach J.Tiersot, *Cantates frç. du XVIIIe s.*, Le Ménestrel LXIX, 1893, 141).

In engl. und dtsch. Drucken ist der Terminus als Sammelbezeichnung instrumentaler Ensemblemusik in solistischer Besetzung nachzuweisen; so bei J.Chr.Petz (London 1710):

Sonate da Camera or Chamber Musick Consisting of Several Suites of Overtures and Aires for 2 Flutes and a Bass (6 Ouvertüren-Suiten; nach E.H.Meyer, *Die mehrst. Spielmusik d. 17.Jh.*, Kassel 1934, 230).

G.Ph.Telemann betitelt eine ebenfalls sechs Partien umfassende Sammlung – wohl im Hinblick auf die kleine Besetzung für Melodieinstrument (V., Fl. oder Ob.) und Generalbaß, oder für Klavier solo – als:

Kleine Cammer-Music, bestehend aus VI Partien für die Violin, Flute traverse, wie auch fürs Clavier, besonders aber für die Hautbois (1716; ²1728: La petite musique de chambre).
Möglicherweise in Anlehnung an diesen Sprachgebrauch bezeichnet A.K.Kuntzen, *Lieder zum unschuldigen Zeitvertreib* (Hbg 1748) die zur Verstärkung der Melodiestimme dienende Besetzung mit Fl. und V. unisono als „kleine Kammermusik" (nach H.Kretzschmar, *Gesch. d. Neuen dtsch. Liedes*, Lpz. 1911, 244).

R.Keiser macht in einem Brief an Graf Grävenitz (Stuttgart, 3. 11. 1720) die Betitelung einer Komposition als Fürstlich Württembergische Kammermusik von seiner Anstellung am Hof abhängig:

Die Zeit meines Hierseyns... habe [ich] ein neu Musikalisch Werck verfertiget... Und soferne ich die Ehr hätte ein Würtemb. Fürstlicher Diener zu seyn, würde dieses neue opus heißen: Fürstl. Würt. Cammer-Music (nach Sittard 107f.).

(4) Im höfischen Sprachgebrauch des 18.Jh. bezeichnet das Begriffswort Kammermusik – wie vereinzelt im 17.Jh. – MUSIKALISCHE VERANSTALTUNGEN ZUR PRIVATUNTERHALTUNG EINES ARISTOKRATEN:

J.A.Buchner, Chronik über die Musikpflege unter Landgraf Ernst Ludwig von Hessen-Darmstadt (1688–1739): In seinem ganzen Leben hielte Er viel auf die Music... dahero Er auch beständig eine starke Hofcapelle gehalten, die nicht allein... die Kirchen Musiquen besorgen sondern auch Sontags Nachmittags, auch wohl in der Woche Kammer Musiquen anstellen und halten müssen (nach E.Noack 185f.);
Berlinische Nachrichten von Staats- u. gelehrten Sachen (11. 5. 1747): Des Abends, gegen die Zeit, da die gewöhnliche Cammer-Music in den Königl. Apartements anzugehen pflegt [19 Uhr], ward Sr. Majest. berichtet, daß der Capellmeister Bach in Potsdamm angelanget sey (*Bach-Dokumente* II, 434).

Das von Fr.W.Marpurg mitgeteilte Programm der am Rudolstädter Hof üblichen, vom Fürsten selbst disponierten Kammermusiken umfaßt eine alternierende Folge von Instrumentalwerken und Arien, seltener nur instrumentale Ensemblemusik in solistischer Besetzung:

Hist.-krit. Beyträge III, 1754: Die Kammer- und andere übrige Musiken dependiren bloß von Serenissimi eigner hohen Disposition... Die hiebey gnädigst beliebte Ordnung ist meistentheils diese:
Der Anfang wird mit einer Sinfonie gemacht; alsdenn wird eine Arie gesungen, ferner Concert gespielt oder geblasen, wieder gesungen, und so immer wechselweise bis zu Ende, welches wieder mit einer Sinfonie oder Parthie gemacht wird. Da die concertirenden Instrumente nicht alle bey einer Musik können gehöret werden, so wechseln Basson, Hautbois, Violine, Flöte, Clavecin, Trompete und Waldhorn, so wie es Serenissimus befehlen. Sollen die Musiken kürzer als gewöhnlich seyn, so werden Solos, Trios und Quatuors gemacht, und die Sänger fallen dabey aus; das Ende derselben macht sodenn mehrenteils eine Ouverture (79; nach H.Engel, *Musik in Thüringen*, Köln u. Graz 1966, 174f.).

J.Haydn bezeichnet die höfische Aufführungsart mit orchestraler Intrumental- und (normalerweise) solistischer Vokalbesetzung als große Kammermusik:

Brief an M. v. Genzinger, Wien (Esteras, 14. 3. 1790): ...der dodtfall Seiner verstorbenen gemahlin drückte dem Fürsten dergestalt darnieder, daß wür alle unsere Kräften anspanen musten, Hochdenselben aus dieser schwermuth herauszureissen, ich veranstaltete demnach die Ersteren 3 tage, abends grosse Camer Music, aber ohne gesang (ed. Bartha 231).

Höfische Musikveranstaltungen in kleiner (solistischer) Besetzung heißen dementsprechend kleine Kammer- oder Kabinettsmusiken:

Die Stuttgarter Archivalien enthalten einen Plan (16. 4. 1738), „wie man eine Hoffmusic... hinwiederumb aufstellen könnte, welche sowohl den Kirchendienst zu versehen, als auch zu einer kleinen Cammer-Musique sich zu gebrauchen lassen hätte" (nach Sittard II, 7);
J. G. Willmann, Brief an den Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl Joseph (1774–1802): Da es sich ergiebt, daß bey Höchst dero Orgester die Anstellung eines... Violinisten höchst nöthig seye, wenn anderst der Dienst Eur Churfürstl. Gnaden und besonders die kleinen Cabinets Musiquen nicht sollen gehindert werden... (nach Schweickert 62).

Um 1800 werden nach KochL (1802) unter der höfischen Veranstaltungsbezeichnung Kammermusik neben den exklusiv nur zur Privatunterhaltung eines Regenten abgehaltenen musikalischen Aufführungen auch HALBÖFFENTLICHE HOFKONZERTE subsumiert:

Art. *Kammermusik*: Kammermusik, ist in dem eigentlichen Sinne des Wortes eine solche Musik, die nur an Höfen gebräuchlich ist, und bey welcher man, weil sie bloß zur Privatunterhaltung des Regenten veranstaltet wird, niemanden ohne besondere Erlaubniß den Zutritt als Zuhörer verstattet. An verschiedenen Höfen pflegt man aber auch mit diesem Ausdrucke noch die sogenannten Hof-Concerte zu bezeichnen, die zwar eigentlich nur für den Hof, und was sich an denselben anschließt, bestimmt sind, woran aber auch andere Personen, jedoch in dem Concert-Saale von dem Hofe isolirt, als Zuhörer Antheil nehmen können.

(5) Wie im 16. und 17. Jh. bezeichnet der Terminus Kammermusik im höfischen Sprachgebrauch des 18. Jh. das mit der weltlichen Musikpflege beauftragte HOFMUSIKENSEMBLE:

WaltherL (1732), Art. *Cammer-Music*: Cammer-Music, ist 1. Diejenige, welche in grosser Herren Zimmern pflegt aufgeführt zu werden. 2. die Personen selbst, so an nur gedachtem Orte musiciren, heissen auch also;
J. Haydn, Eingabe an den Fürsten Nikolaus I. Esterházy (vermutl. März 1773): Da Euer Durchlaucht... mir bedeuten laßen, daß Hochdieselbe gnädigst gesonnen wären mir so wohl, als der übrigen – bey hintritt Sr Hochfl. Durchl: Herrn Bruders in diensten gestandenen Kammer Music eine Jahrs Besoldung... freygebigst zu ertheillen... (ed. Bartha 69);
anon. Bericht (Mainz 1779): ...des Abends war Academie, wo die Kurfürstl. Hof-Cammer-Musique, welche sich bey dieser Gelegenheit besonders hervorthate, ansehnliche Geschenke erhielte (nach Schweickert 54);
anon. Bericht (Wien, 5. 7. 1790) über die Musikpflege des Kaisers, *Mus. Korrespondenz* I (Speyer 1790): Jeden Nachmittag verschafte sich Joseph das Vergnügen, mit drei Mitgliedern seiner Kammermusik... ein kleines Konzertchen aufzuführen (nach W. Kirkendale, *Fuge u. Fugato in d. Kammermusik*, Tutzing 1966, 88).

Häufig begegnet der Terminus – wie bereits gegen Ende des 17. Jh. – in der Zusammenstellung „Kapell- und Kammermusik", womit in der Regel – insbesondere an kleineren Höfen – nicht zwei verschiedene, sondern ein einziges Ensemble bezeichnet wird, dem sowohl gottesdienstliche als auch weltliche Funktionen übertragen sind:

J. S. Bach teilt im Entlassungsgesuch an den Rat der Stadt Mühlhausen (25. 6. 1708) mit, daß er „bey Ihro HochFürstlichen Durchlaucht zu Sachsen Weymar zu dero Hoff*capell* und Cammer*music* das *entree* gnädigst erhalten habe" (*Bach-Dokumente* I, 20).
Etat der preußischen Hofmusik (1712): Seiner Königl. Majestät in Preussen... ist der Etat Dero Capell und Cammer Music und der gesamten dazu gehörigen Bedienten... vorgetragen worden (die Aufstellung umfaßt 38 Personen, darunter 18 Streicher und 7 Holzbläser; nach Schneider 54).
Das Verzeichnis der „Kapell- und Kammermusik" (Dresden, Aug. 1719) führt neben 2 Kapellmeistern und 1 Concertmeister 39 Instrumentisten auf (nach Fürstenau II, 134).
Im Etat der Kapelle und des Theaters (1756) sind unter der Überschrift „Kapell- und Kammermusik" u.a. 21 Vokalisten und 46 Instrumentisten verzeichnet (ibid. 293);
im Anstellungsdekret zum Hoforganisten (Stuttgart, 2. 5. 1736) wird J. Stierlin verpflichtet, „so wohl bey der Capelle und Cammer-Music, als auch bey denen Comoedien Dienste zu thun" (nach Sittard II, 2).

Neben dem chorisch besetzten Instrumentalkörper gehören dem weltlichen Hofmusikensemble des 18. Jh. in der Regel Vokalsolisten an (vgl. das o. II. (4) zit. Repertoire höfischer Musikaufführungen):

Etat der preußischen Hofmusik (1712): Gleichwie aber um eine vollständige Cammer Musik zu haben wenigstens 2 Castrater erfordert werden... (nach Schneider, Anh. 56);
Resolution (Ludwigsburg, 12. 6. 1749): Demnach Sr. Hochfürstlich. Durchl. gnädigst entschlossen haben, die [Gesangs-] Virtuosin Marianna Pirckerin... in Dero fürstl. Dienste hiermit aufzunehmen, dergestalten daß sie obligirt seyn solle sowohl bei Kirchen Musiquen in denen Hof Capellen beyderlei Religion als bey der Cammer Musique... ihre Dienste zu leisten (nach Sittard II, 42).

III. (1) Die begriffsgeschichtliche Entwicklung in der 1. Hälfte des 19. Jh. spiegelt mit der allmählich sich durchsetzenden Differenzierung der auf die bürgerlichen Veranstaltungsarten bezogenen Begriffe Konzert- und Kammermusik die fortgeschrittene Ablösung der höfischen durch die bürgerliche Musikkultur. Während die frz. Form musique de chambre noch 1825 gemäß der traditionellen Stilklassifikation die Gesamtheit der in Konzerten und Salons aufgeführten Vokal- und Instrumentalmusik, einschließlich der Symphonien für großes Orchester, bezeichnet:

Castil-BlazeD (1820, ²1825), Art. *Musique de chambre*: Elle consiste dans les morceaux agréables qu'on exécute dans les concerts et les salons, tels que les cantates, les madrigaux, les scènes, les airs détachés, les canons, les quatuors à quatre voix sans orchestre, les romances, les boléros, les barcarolles, les nocturnes à plusieurs voix; les concertos, les concertantes, les sonates, les duos, les trios, le quatuors, les quintettes, les sextuors, fantaisies, caprices, variations, solos pour divers instrumens, et les symphonies à grand orchestre,

wird der Terminus im engl. und dtsch. Sprachgebrauch – wie vereinzelt schon im 18. Jh. – zunehmend nur noch als Sammelbenennung für die IN PRIVATRÄUMEN VOR EINEM KLEINEN AUDITORIUM AUFGEFÜHRTE MUSIK IN KLEINER BESETZUNG verwendet. So erweitert bereits GrassineauD (1740) die überkommene musikalische Klassifikation, indem er chamber music nicht nur traditionell von Kirchen- und Theatermusik, sondern darüber hinaus von der zur Aufführung im großen Konzert bestimmten Musik abgrenzt:

CAMERA, signifies chamber music, as *Sonata, Concerto di Camera*, are Sonatas, Concertos, &c. composed for a chamber,

in distinction to those played in churches, chapels, or great concerts;

ähnlich Ch. Burney in Rees, *Cyclopaedia* (1805): Chamber Music – compositions for a small concert room, a small band and a small audience; opposed to music for the church, the theatre, or a public concert room (nach P. A. Scholes, *The Oxford Companion to Music*, London, NY u. Toronto 1950, Art. *Chamber music*).

Wird noch 1815 in einem in der AmZ XVII veröffentlichten Bericht über das Genfer Musikleben der durch das Attribut ‚kleiner' spezifizierte Sammelname Kammermusik zur Bezeichnung für Musik in kleiner Besetzung verwendet:

Die kleinere Kammermusik in feinen Cirkeln, die in Deutschland oft so trefflich, und eben jetzt auch in Paris durch die [ital. Sopranistin] Catalani wieder so sehr zu Ehren gebracht ist, wird zwar hier hin und wieder nachgemacht... (154),

so findet die bei Grassineau und Burney vorliegende Bedeutungsverengung des Terminus seit 1817 (ähnlich schon 1815/16) in den Inhaltsverzeichnissen derselben Zeitschrift ihren Niederschlag, indem die Rubriken Gesang und Instrumentalmusik folgendermaßen nach Aufführungsorten, bzw. Besetzungsarten untergliedert werden:

A) Gesang: a) Kirche, b) Oper, c) Conzert, d) Kammer: α) Mehrstimmige Gesänge, β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme;
B) Instrumentalmusik: a) Symphonien, b) Harmonie- und Militair-Musik, c) Concerte, u. andere Solo-Stücke mit Orchester Begleitung, d) Kammer-Musik: α) für mehre Instrumente, β) für Ein Instrument allein;
ähnlich bereits G. A. Carpani, *Le Haydine* (Mailand 1812): La musica strumentale d'*Haydn* è formata di sinfonie da camera a più e meno strumenti, e sinfonie da sala a piena orchestra (95).

Wie Burney faßt auch A. B. Marx den Begriff Kammermusik primär als gesellschaftlich determinierten auf, wenn er im Anschluß an die Einteilung der Vokal- und Instrumentalmusikformen (Kirchenmusik, dramatische Musik, Kammermusik und Volks- oder Naturgesang; Konzert-, Kammer- und Kriegs- oder Militärmusik) feststellt:

Allg. Musiklehre (Lpz. 1839): Die [vokale] Kammermusik begreift alle nicht in die übrigen Rubriken gehörigen, mehr für die Ausführung im engern Kreise, in häuslichen oder gesellschaftlichen Gemächern bestimmte Gesänge... Der ersteren [Konzertmusik] werden Symphonien, Ouvertüren und eigentliche Konzertstücke, der andern [Kammermusik] Solo-, Duo-, Quartettkompositionen und dergleichen für häusliche oder kleinere Kreise geeignetere Tonstücke zugezählt (256f.).

Ausgehend von einer historischen Einführung in die Stilentwicklung von Kirchen-, Theater- und Kammermusik reflektiert SchillingL (1840) den durch die Verbürgerlichung des Musiklebens verursachten Bedeutungswandel des – ursprünglich als Name exklusiver Hofmusik verwendeten – Terminus Kammermusik:

Bd. IV, Art. *Kammermusik*: Der Name Kammermusik kommt daher, weil vordem nur große Herren an ihren Höfen sich so privatim mit Musik unterhalten zu lassen pflegten, und nur den ihnen zunächst Stehenden den Zutritt dazu gestatteten... Heutzutage jedoch, wo in den gebildeten Ländern der Erde die Musik unter allen Ständen verbreitet ist, möchte der Name nicht mehr recht passend erscheinen.

Über den traditionellen Kammermusikbegriff hinausgehend differenziert Schilling daher zwischen Konzert- und Kammermusik („im engeren Sinne"):

...man könnte, wenn man unter Kammermusik im weiteren Sinne die weder theatralische noch kirchliche M. versteht, zwischen Concertmusik, welche auch in größerem Raume wie jene und ebenfalls öffentlich ausgeführt wird, im Gegensatze zu Kammermusik im engeren Sinne, welche dann diejenigen Tonstücke begreift, die für Zimmer u. Privatzirkel sich eignen u. keines vollen Orchesters, sondern nur einiger Stimmen oder Instrumente bedürfen, z. B. Streichquartette u. dergl. ... einen Unterschied machen (ibid.).

Die hier gegebenen Begriffsbestimmungen werden im folgenden durch die Aufzählung der zur Kammermusik gehörigen Gattungen präzisiert:

Doch rechnet man auch jetzt noch zur Kammermusik vornehmlich nur Sinfonien, Concert-Ouverturen, Instrumental-Concerte, Concert-Arien (das wären die Tonstücke unserer oben vorgeschlagenen Concertmusik als Kammermusik im weiteren Sinne des Worts), Sonaten, Duo's, Trio's, Quartette etc. für Gesang und Instrumente, Variationen, Notturno's, Serenaden, Harmonien (Harmoniemusiken) etc. (als Cammermusik im engeren Sinne) (ibid.).
ders. Art. – nur wenig bearbeitet – noch bei MendelL V (1875), 525f.

(2) In der 2. Hälfte des 19. Jh. setzt sich aufgrund der zeitgenössischen Aufführungspraxis eine erneute Bedeutungsverengung des Terminus durch, indem nur noch INSTRUMENTALE SOLO- UND ENSEMBLEMUSIK IN KLEINER BESETZUNG als Kammermusik bezeichnet werden:

DommerL (1865), Art. *Kammermusik*: Kammermusik. Gegenwärtig eine weltliche Instrumentalmusik für ein oder mehrere Soloinstrumente... Gegenwärtig pflegt man in Kammermusikaufführungen nur Instrumentalstücke vorzutragen, früher auch Vocalsachen... Ausserdem ziehen wir heutzutage den Kreis der Kammermusik noch enger, indem wir dazu nur Solostücke für ein oder mehrere Soloinstrumente rechnen... ferner alle anderen Arten Solostücke für Clavier, ein Streich- oder Blasinstrument... Die Symphonie, das grosse Concert, die Ouvertüre, überhaupt alle Werke für vollbesetztes Orchester sind mithin davon ausgeschlossen.

Über die sich weitgehend an KochL anschließenden Ausführungen zum traditionellen Begriff des Kammerstils hinausgehend differenziert v. Dommer stilistisch zwischen Konzert- und Kammermusik:

Ebenso deutliche Unterschiede sind zwischen Concert- und Kammermusik bemerkbar; jene stellt ihren Inhalt mittels vieler Klangorgane von verschiedenen Gattungen, grosser Schallmassen und dynamischer Wirkungen, vielfacher Farbenschattirungen etc. dar; die Kammermusik besitzt diese reichen Mittel nicht, muss also durch Aufbietung kunstvollster Ausgestaltung zu ersetzen suchen, was ihr von vorneherein an Klangmannigfaltigkeit, Schallkraft u. dergl. abgeht... Die Orchestermusik malt mit reichen Farben aus dem Vollen und Ganzen; die Kammermusik giebt gleichsam eine feine Federzeichnung oder Radirung (ibid.).

(3) In Grimms *Dtsch. Wörterbuch* V (Lpz. 1873) ist der – weithin bis zum 20. Jh. gültig gebliebene – noch enger gefaßte Kammermusikbegriff nachweisbar, der lediglich KOMPOSITIONEN FÜR KLEINES INSTRUMENTALENSEMBLE, primär für STREICHQUARTETT, umfaßt:

Art. *Kammermusik*: jetzt bezeichnet man damit musik mit beschränktem orchester, hauptsächlich das streichquartett als besondere musikgattung.

Der umfangreiche Art. *Kammermusik* in Ersch u. Gruber, *Allg. Encyclopädie d. Wissenschaften u. Künste*, 2. Section, XXXII (Lpz. 1882), von A. Tottmann verzichtet auf eine

knappe, für die Gegenwart gültige Begriffsbestimmung zugunsten einer vom Anfang des 17. Jh. ausgehenden historischen Begriffsexplikation, in der die Geschichte der Kammermusik als fortschreitende Emanzipation reiner Instrumentalmusik gedeutet wird, die in den durch das Prinzip der thematischen Arbeit konstituierten Werken der Wiener Klassik kulminiert:

Die Kammermusik mußte das Quantum der Wirkung, welches die Kirchen-, desgleichen die Theatermusik einerseits durch die äußere Handlung, andererseits durch das begrifflich fixirte Wort auszuüben vermochte, qualitativ aufzuwiegen suchen und selbst eine Sprache werden, deren feine Dialektik dem Kenner Ersatz bietet für die packenden al Fresco-Züge sowie für den Reichthum von Klangfarben nicht allein jener beiden Stilgattungen, sondern auch des Concertstils, wie er sich seit Haydn, namentlich aber seit Beethoven herausgebildet hat... Es liegt auf der Hand, daß... durch solche Verzichtleistung auf alle Mithülfe des äußern Bühneneffects und aller dramatisch bewegten Handlung, wodurch sich die Musik plötzlich auf sich selbst angewiesen sah und sich das Interesse lediglich auf das Tonwerk selbst richtete, sich auch die Ausdrucksfähigkeit derselben immer mehr steigern mußte, um nach geschehener Emancipation von dem Worte endlich als reine Instrumentalmusik auf eigenen Füßen zu stehen (232).

Über die Abgrenzung von Konzert- und Kammermusik hinausgehend führt Tottmann als Unterteilung der Kammermusik Solo- oder Virtuosenmusik und →Hausmusik auf:

Mit dem Ueberhandnehmen des musikalischen Genre und der musikalischen Miniaturbildnerei kam es denn auch, daß man immer feinere Unterschiede machte und zunächst die Concertmusik, d.h. die Musik für vollbesetztes Orchester, strenger von der Kammermusik schied, und in letzterer wieder die Solo- oder Virtuosenmusik einerseits und die Hausmusik andererseits als zwei Unterarten aufstellte; ja viele rechnen nur die Sonaten und die auf diese Form basirenden Duos, Trios, Quartette, Quintette u.s.w. für Clavier und Streichinstrumente, oder nur für letztere, sowie die Suiten und Serenaden für Streich- und Blasinstrumente oder nur für letztere vollgültig zur Kammermusik (ibid. 234).

Im Unterschied zu den früheren Definitionen, die den Begriff Kammermusik auf Musik für private Aufführungen einschränken, stellt Tottmann fest, daß hinsichtlich der sozialen Funktion zwischen Kammer- und Konzertmusik kein Unterschied mehr besteht:

Seit Anfang dieses Jahrhunderts ist die Kammermusik [im Sinne der zit. Solo- oder Virtuosenmusik] aus den Privatcirkeln der Fürsten und Großen ebenfalls hinaus in die Oeffentlichkeit, d.h. in den Concertsaal getreten (ibid.).

IV. (1) Der seit der 2. Hälfte des 19. Jh. auf SOLISTISCHE INSTRUMENTALE ENSEMBLEMUSIK eingeschränkte Begriff bleibt im 20. Jh. weitgehend bestimmend; nur vereinzelt subsumiert man unter ihm auch MUSIK FÜR EIN SOLOINSTRUMENT oder SOLISTISCHE VOKALMUSIK MIT INSTRUMENTALBEGLEITUNG:

RiemannL (^{8}1916, ^{11}1929), Art. *Kammermusik*: Heute versteht man unter K. nur noch die von Soloinstrumenten ausgeführten Werke, wie Trios, Quartette, Quintette usw. bis zum Oktett, Nonett usw. für Streichinstrumente oder für gemischtes Ensemble, mit und ohne Klavier, Sonaten für Klavier und ein Streich- und Blasinstrument, Soli für ein Instrument, auch wohl Lieder, Duette, Terzette usw. für Gesang mit Begleitung eines oder weniger Instrumente außer dem Klavier. Der eigentliche Gegensatz von K. ist heute Konzertmusik (Orchester- und Chormusik); doch ist wie gesagt die Bezeichnung von Gesangskompositionen als K. so gut wie ganz abgekommen;

Scholes, *The Oxford Companion to Music* (1950), Art. *Chamber music*: The term ‚chamber music', as now used, has a narrower sense than it had in the seventeenth, eighteenth, and early nineteenth centuries. It excludes (quite logically) music for orchestra, chorus, and other large combinations, but it also (more arbitrarily) excludes all vocal music and all instrumental music for one instrument (e. g. piano sonatas). It includes all seriously intended instrumental music for two or more instruments played with one instrument to a ‚part' – and it includes nothing else.

Im Sinne der traditionellen Abgrenzung von Orchestermusik gelten weiterhin kompositorische Subtilität und intimer musikalischer Ausdruck als Charakteristika der Kammermusik:

RiemannL: Da in der K. für die geringere Klangfülle und gleichbleibende Instrumentierung eine feinere Nüancierung und Detailarbeit entschädigt, so spricht man mit Recht von einem besonderen Kammerstil. Es gilt als Fehler eines Kammermusikwerks, wenn die Stimmen „orchestral" behandelt sind (ibid.);
The Oxford Companion: It should be noted that it is of essence of true chamber music that an equality of importance, as between the different instruments, shall be recognized... There is an intimacy about the best chamber music that comes from the impression of a conversation amongst the participants. A poetic definition of it is ‚The Music of Friends' (ibid.);
H. W. Henze, *Essays* (Mainz, London u. NY 1964): Kammermusik hat die Bedeutung von etwas, das Vertrauliches behandeln will und dabei die Grenzen des Nennbaren berühren kann. Kammermusik begreift sich als eine tönende Welt, die zwar Grenzen nach außen, aber keine nach innen kennt. Sie ist eine Musik zum Nach- und Weiterdenken, weit mehr als jene, die in großen Konzert- und Theatersälen erklingt und einen direkteren Effekt bewirken will und muß als die, die sich eigentlich nur an die Adresse der Spieler wendet, die viel geübt und langsam erarbeitet werden will (125).

In noch engerem Anschluß an die kompositorischen Prinzipien des 19. Jh. bleibt der am Streichquartett der Wiener Klassik, d.h. der primär am Sonatensatz und am Prinzip thematisch-motivischer Arbeit orientierte Kammermusikbegriff im 20. Jh. verbindlich:

The Oxford Companion: Chamber music, as we are accustomed to use term to-day, may then be fairly said to date from Haydn (ibid.);
Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Ffm. 1962, ^{2}1968): Unter Kammermusik verstehe ich... im wesentlichen jene Produkte der Sonatenepoche von Haydn bis Schönberg und Webern, die durch das Prinzip der durchbrochenen Arbeit gekennzeichnet ist. Dieser Typus Musik wird der inneren Beschaffenheit, dem Gewebe nach konstituiert durch die Verteilung an ein paar Musizierende (96).

Der in diesem Sinne fixierte, auf der stilistischen Abgrenzung von Orchestermusik basierende Kammermusikbegriff hat durch die von Schönbergs I. *Kammersymphonie* (f. 15 Soloinstr., 1906) eingeleitete kompositorische Entwicklung für die avantgardistische musikalische Produktion nach 1950 seine Gültigkeit als ästhetisch-kompositionstechnische Kategorie eingebüßt:

Adorno, *op. cit.*: Was in Schönbergs Erster Kammersymphonie sich anmeldet, ist unterdessen erreicht, das Ende der Kammermusik als eines ums Streichquartett zentrierten Komponierens (110);
vgl. H. Jalowetz, *Schönbergs Werk in der Zeit* (Fs. Schönberg, Wien 1934): Schon der Name Kammersinfonie spricht deutlich genug aus, daß die Verschmelzung zweier Stile gesucht war. Erst mit der Auflösung des festgefügten Apparats, der Schaffung ganz freier Zusammenstellungen war es ja möglich, die festen

Geleise der Sonderstile zu verlassen und auf die breitere Basis einer neuen, in gewissem Sinne neutralen, Sprache zu gelangen (6).

(2) War der Terminus seit der 2. Hälfte des 18. Jh. nur noch als musikalischer Klassifikationsbegriff gebräuchlich, so wird er seit den Zwanziger Jahren wieder als WERKTITEL für instrumentale oder gemischt vokal-instrumentale Ensemblemusik in solistischer Besetzung verwendet: so zuerst von P. Hindemith als Titel der sieben *Kammermusiken* (1921–1928) für solistisch besetztes kleines Orchester (op. 24/1) bzw. für ein konzertierendes Soloinstrument (Kl., Vc., V., Va, Va d'amore u. Org.) und solistisch besetztes Instrumentalensemble (op. 34/1–4; op. 46/1–2). Dem Rückgriff auf den durch die Tradition des 19. Jh. nicht vorbelasteten Werktitel des 18. Jh. (s. II. (3)) korrespondiert die Negation des Klang- und Satzstils spätromantischer Kammer- und Orchestermusik zugunsten der stilistischen Ausrichtung am barocken Concerto-Prinzip. Ähnlich motiviert erscheint W. Fortners Titelgebung seiner barocke Form- und Satztypen rezipierenden *Kammermusik für Klavier* (1944); in gleichem Sinn bei Vertretern der musikalischen Jugendbewegung wie K. Marx (*Kammermusik für sieben Instr.*; op. 56, 1957). Als bewußte Abkehr vom Kammermusikbegriff des 19. Jh. und dessen ästhetischen und kompositorischen Implikationen hat insbesondere der möglicherweise an Telemann (s. II. (3)) anknüpfende Werktitel *Kleine Kammermusik* zu gelten, etwa bei Hindemith (f. 5 Bläser, op. 24/2, 1922) und W. Jentsch (f. Bläserquintett u. Kl., 1935). Die von neobarocken Tendenzen unabhängige Verwendung des Werktitels nach 1950 entspricht einerseits dem allgemein auf solistische Instrumentalbesetzung bezogenen Klassifikationsbegriff und ist andererseits durch die in Werktiteln Neuer Musik generell festzustellende Vermeidung traditioneller Gattungsbezeichnungen motiviert:

R. Malipiero, *Musica da camera per quintetto a fiati* (1959); R. Kelterborn, *Kammermusik* (f. Fl., V. u. Kl., 1959); ders., *Lyrische Kammermusik* (f. Klar., V. u. Va, 1960); E. v. Illosoray, *Kammermusik* (f. Fl., Vc. u. Celesta, 1960).

Gemäß dem weiter gefaßten, nicht auf Instrumentalmusik eingeengten Klassifikationsbegriff wird der Terminus vereinzelt auch als Titel für solistische Vokalmusik mit Instrumenten verwendet, so von L. Berio (*Chamber music* f. Frauenst., Klar., Vc. u. Harfe nach Texten von J. Joyce, 1953), dessen Titelwahl allerdings wohl primär aufgrund der vertonten Texte, zweier Gedichte aus dem gleichnamigen Zyklus von J. Joyce (1907), erfolgt; vgl. auch Kl. Huber, *James Joyce Chamber Music* f. Harfe solo, Horn solo u. kleines Orch. (1969). Dagegen scheint H. W. Henzes Rückgriff auf den Werktitel des 17. und 18. Jh. (*Kammermusik 1958* f. T., Gitarre u. 8 Soloinstr. über die Hymne „In lieblicher Bläue" von Fr. Hölderlin) u. a. durch die archaisierende Besetzung (Sologesang mit Gitarrenbegleitung) motiviert zu sein.

Lit.: L. SCHNEIDER, Gesch. d. Oper u. d. Königlichen Opernhauses in Bln, Anh.: Gesch. d. Churfürstlich-Brandenburgischen und Kgl. Preußischen Capelle, Bln 1852; M. FÜRSTENAU, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Hofe zu Dresden, 2 Bde, Dresden 1861/62; A. BERTOLOTTI, Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova, Mailand 1890; J. SITTARD, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württembergischen Hofe, 2 Bde, Stuttgart 1890/91; E. VOGEL, Bibl. d. gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens, 2 Bde, Bln 1892, Nachdruck (mit Nachträgen v. A. Einstein) Hildesheim 1962; A. SANDBERGER, Beitr. zur Gesch. d. bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso I u. III, Lpz. 1894/95; H. PRUNIÈRES, La musique de la chambre et de l'écurie sous le règne de François Ier, L'Année mus. I, 1911; K. SCHWEICKERT, Die Musikpflege am Hofe d. Kurfürsten v. Mainz im 17. u. 18. Jh. (Beitr. zur Gesch. d. Stadt Mainz XI) Mainz 1937; R. H. ROWEN, Early Chamber Music, NY 1949; W. SENN, Musik u. Theater am Hof zu Innsbruck, Innsbruck 1954; H. WIRTH, Art. Kammermusik A., MGG VII, 1958; H. FEDERHOFER, Musikpflege u. Musiker am Grazer Habsburgerhof, Mainz 1967; E. NOACK, Musikgesch. Darmstadts (Beitr. zur mittelrheinischen Musikgesch. VIII), Mainz 1967; Art. Kammermusik, in: RiemannL 1967; L. FINSCHER, Hausmusik und Kammermusik, in: Musik u. Verlag (Fs. Vötterle), Kassel 1968; W. SALMEN, Haus- und Kammermusik (Musikgesch. in Bildern IV/3), Lpz. 1969.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1971

Kenner – Liebhaber – Dilettant

dtsch. Kenner, Substantiv zu kennen (mhd. kennære, 14. Jh., im Sinne von Erzeuger), seit dem 16. Jh. in der heutigen Bedeutung belegt; die seit dem frühen 18. Jh. hervortretende Verwendung in bezug auf schöne Wissenschaften und Künste wohl unter Einfluß von frz. connoisseur (nach Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* V, 1873, Art. *Kenner*);
dtsch. Liebhaber, Substantiv zu liebhaben (mhd. liephaber), dazu Liebhaberei (18. Jh.); die mus. Verwendung in Entsprechung zu ‚Liebhaber der Kunst' (diese Wendung seit ca. 1500; 1588 als Übers. von philomusus und philologus belegt; nach Grimm V, Art. *Kunstliebhaber*); neben Liebhaber im 17. und frühen 18. Jh. auch Liebender, substantiviertes Partizip Präsens von lieben, z.B. Geschicht-Liebender (17. Jh.), Music-Liebender (J.D.Heinichen 1711);
beide Ausdrücke erscheinen seit der 1. Hälfte des 18. Jh. in bezug auf schöne Wissenschaften und Künste auch als Begriffspaar; Belege nach Grimm, Art. *Kenner*: „wie er nicht nur ein Kenner und Liebhaber der Poesie [sei]" (J.U.König 1729), „von diesem Liebhaber und Kenner der Künste" (Winkelmann 3, 246);
ital. dilettante, substantiviertes Part. Präs. von ital. dilettare, ergötzen (aus lat. delectare), in der Bedeutung ‚nichtberufsmäßiger Kunstausübender' zuerst bei F.Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno* (zw. 1681 u. 1728) belegt (nach S.Battaglia, *Grande Diz. della Lingua Ital.*, Turin 1966); dtsch. Fremdwort Dilettant (seit 1769 belegt; in ital. Form seit 1764, nach H.Schulz, *Dtsch. Fremdwörterbuch* I, Straßburg 1913, 144), dazu Dilettantismus (seit Ende des 18. Jh.), zunächst in der Form Dilettantism (so bei Schiller 1795).

I. In einer ersten, seit dem späten 17. Jh. nachweisbaren mus. Verwendungstradition bezeichnet der Ausdruck Liebhaber den NICHTPROFESSIONELLEN MUSIKAUSÜBENDEN und KOMPONIERENDEN im Gegensatz zum Berufsmusiker.

II. Das seit Mitte des 18. Jh. in mus. Zusammenhang hervortretende Begriffspaar Kenner – Liebhaber bezieht sich auf die ZUSAMMENSETZUNG DES PUBLIKUMS. (1) Seine mus. Verwendungsweisen knüpfen an die entsprechenden Ausdrücke der frz. Kunsttheorie, CONNOISSEUR und AMATEUR, an. (2) Das dtsch. Begriffspaar erscheint im mus. und ästhetischen Schrifttum zunächst als Klassifikation der mus. Rezipienten in einen GEBILDET-RATIONALEN und einen UNGEBILDET-EMOTIONALEN HÖRTYPUS. (3) Es erfährt seine für die Musikkritik des späten 18. und frühen 19. Jh. gültige terminologische Ausprägung im Sinne der Gegenüberstellung von KOMPETENTEM KRITIKER und NUR GEFÜHLSMÄSSIG URTEILENDEM LAIEN durch J.G.Sulzer (1771). (4) In der mus. Publizistik des späten 18. und frühen 19. Jh. lassen sich unter pragmatischem Aspekt zwei gegensätzliche Verwendungsweisen des von Sulzer fixierten Begriffspaars unterscheiden: (a) eine PÄDAGOGISCH MOTIVIERTE, (b) eine POLEMISCHE. (5) Im späten 18. Jh. zeichnet sich eine UMWERTUNG des Begriffspaars ab.

III. (1) Der ital. Ausdruck dilettante ist seit dem späten 17. Jh. in mus. Zusammenhang als Bezeichnung NICHTPROFESSIONELLER KOMPONISTEN und MUSIKER zu belegen. (2) Der seit 1764/69 im Dtsch. nachweisbare Ausdruck Dilettante/Dilettant scheint sich in mus. Zusammenhang zunächst als Bezeichnung für den NICHTPROFESSIONELLEN MUSIKAUSÜBENDEN und KOMPONIERENDEN, d.h. als Synonym für Liebhaber (im Sinne von I.), durchgesetzt zu haben. (3) Dem auf Goethe und Schiller zurückgehenden pejorativen Dilettantismusbegriff setzt die mus. Publizistik in der 1. Hälfte des 19. Jh. eine SOZIALPSYCHOLOGISCH ORIENTIERTE POSITIVE Dilettantismusauffassung entgegen, die die GESAMTHEIT DER AUSSERBERUFLICHEN MUS. TÄTIGKEITEN (einschl. Rezeption) umfaßt. (4) Für die Bedeutungsentwicklung von Dilettant und Dilettantismus sind nach 1850 in mus. Bereich zwei Tendenzen bestimmend: einerseits EINENGUNG AUF DEN AUSÜBENDEN BZW. AUF AUSÜBUNG, andererseits eine allmählich zunehmende NEGATIVE WERTUNG.

I. In einer ersten mus. Verwendungstradition bezeichnet der Ausdruck Liebhaber den NICHTPROFESSIONELLEN MUSIKAUSÜBENDEN und KOMPONIERENDEN im Gegensatz zum Berufsmusiker. Seit dem späten 17. Jh. nachweisbar, in Vorformen wie ‚Liebhaber der Kunst' und ‚Liebhaber der Music' aber bereits seit dem 16.Jh. in mus. Kontext belegt, tritt dieser Wortgebrauch gegen Ende des 18.Jh. allmählich zugunsten des ital. Fremdworts Dilettant zurück (s. III. (2)). Seine Fixierung und Verbreitung ist offensichtlich darin begründet, daß der bis Ende des 17. Jh. relativ periphere Typ des musikausübenden Laien in der bürgerlichen Musikkultur des 18. Jh. als Adressat von Notenpublikationen, mus. Lehrwerken und Zeitschriften sowie als Träger des nach ihm benannten Liebhaberkonzerts konstitutive Bedeutung gewinnt.
Für den Liebhaberbegriff im Sinne der ersten Verwendungstradition sind zwei Momente bestimmend: zum einen der Bezug auf den Praktizierenden, zum andern die primär soziologisch orientierte, nicht fachlich-qualifizierende Abgrenzung vom Berufsmusiker. Das erste Bedeutungsmoment verbindet sich insofern mit dem Begriff, als sich die Bezeichnung Liebhaber als generalisierende Kurzform für zahlreiche, durch Kompositabildung oder Genetivattribut präzisierte Wendungen durchsetzt, die sich in der Regel auf den reproduzierenden, seltener den komponierenden Liebhaber beziehen, wie:

Musikliebhaber, Tonliebhaber; Liebhaber der Musik, – der Tonkunst; Liebhaber des Claviers, – der Flöte-Traverse, – der Violin; Liebhaber des Gesangs, – der Singkunst; Liebhaber der Musicae poeticae, – der Setzkunst; Nachweise: G.Muffat, *Instrumental-Music* (Passau 1701), Vorrede; J.Mattheson, *Critica musica* I (Hbg 1722/23), 240; J.S.Bach, *Inventionen* (Lpz. 1723), hs. Titel; J.A.Scheibe, *Critischer Musikus*, 69. Stück, 22.12.1739 (²Lpz. 1745), 637; J.Adlung, *Anleitung zu der mus. Gelahrtheit* (Erfurt 1758), Titel, 20, 27; J.A.Hiller, *Nachrichten u. Anmerkungen die Musik betreffend* III (Lpz. 1768), 5, 34, 97; G.J.Vogler, *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* II (Mannheim 1779), 30; Chr.G.Neefe, *Vademecum* (Lpz. 1780), Titel;
der Ausdruck ‚Liebhaber der Music' findet sich bereits bei G.Forster, *Ein Außzug guter alter und neuer teutscher Liedlein* (Nürnberg 1539), Vorrede: „An alle Liebhaber der edlen Music", und im Titel der „Kirchen und Schulen... Hausvätern und der Music Liebhabern" gewidmeten *Geistl. dtsch. Lieder* B.Gesius' (Frankfurt/O. 1601).

Die begriffsgeschichtliche Interpretation dieser Ausdrücke hat davon auszugehen, daß der Bezug auf den Praktizie-

renden auch bei Bezeichnungen wie ‚Musikliebhaber' und ‚Liebhaber der Musik' gegeben ist, und zwar insofern als hier unter Musik weniger der Inbegriff von Werken, als vielmehr eine Praxis zu verstehen ist: „die Wissenschafft wohl zu singen, zu spielen, und zu componiren" (WaltherL 1732, Art. *Musica*). Allerdings bleibt die Verwendung von Liebhaber als Bezeichnung des komponierenden Laien, wie sie bereits bei Mattheson (1722) in der Wendung ‚Liebhaber der Musicae poeticae' vorgebildet ist, aber noch von Reichardt (1774) als neu bezeichnet wird, von untergeordneter Bedeutung:

J. Fr. Daube, *Der mus. Dilettant* (Wien 1773): Zuerst soll ein Liebhaber wohl überlegen, welche Art von vierstimmigen Partien er verfertigen will (110; nach P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre des 18. Jh.*, Lpz. 1961, 139);
J. Fr. Reichardt, *Über die dtsch. comische Oper* (Hbg 1774): Liebhaber der Musik ist der eigentlich, der an dem Anhören, oder auch Ausüben musikalischer Stücke Vergnügen findet… In neuern Zeiten ist zu dem Anhören und Ausüben noch das Selbstschreiben hinzu gekommen (20).

Liebhaber im Sinne der ersten Verwendungstradition ist Gegenbegriff zu Bezeichnungen des Berufsmusikers wie → Virtuose, Musicus und Künstler:

G. Muffats *Instrumental-Music* (Passau 1701) kann laut Vorrede u.a. bei „Zusammenkunfften der Music-Liebhaber und Virtuosen… producirt werden";
E. Chr. Dreßler, *Fragmente einiger Gedanken des mus. Zuschauers* (Gotha 1767), darin: *Von den Liebhabern der Musik*: Dem Liebhaber der Musik gereicht seine Geschicklichkeit in dieser Kunst oftermalen zu einer größern Ehre als dem Virtuosen selbst (28; s. im Dreßler-Zitat unten auch die Gegenüberstellung von Liebhaber und Musicus);
Hiller, *op. cit.*: Nach dem Claviere ist gewiß die Violin dasjenige Instrument, welches in den Händen der Künstler und Liebhaber am meisten Aufsehen macht… Wir wollen dagegen der Arbeiten einiger Männer gedenken… die von Virtuosen und Liebhabern gleich geschätzt werden… Künstler und Liebhaber scheinen sich vereinigt zu haben, seine [Fr. Bendas] Werke zu studieren und vorzutragen (97f.);
J. J. W. Heinse, *Hildegard von Hohenthal* I (Bln 1795): Jetzt ist ein Konzert ungefähr das, was bei den Griechen Rhapsodie war: ein einzelnes Stück, oder mehrere einzelne Stücke aus einem oder mehreren großen Ganzen, von Virtuosen und Liebhabern vorgetragen (214; nach I. Amster, *Das Virtuosenkonzert in der ersten Hälfte des 19. Jh.*, Diss. Bln 1931, 22);
ein von Fr. Th. Mann hg. *Taschenbuch für das Jahr 1805* (Penig) erwähnt ein in Ansbach bestehendes „abonniertes Concert, wo jeden Sonnabend die Virtuosen, Liebhaber und Liebhaberinnen ihre Kräfte aufbieten, die Zuhörer zu unterhalten" (185; nach Amster 16).

Die Oppositionsbeziehung zwischen Liebhaber und dem durch Virtuose, Musicus und Künstler umschriebenen Begriffsfeld ist ursprünglich dadurch gekennzeichnet, daß sie weniger eine auf das fachliche Können bezogene qualitative, als vielmehr eine soziale Differenzierung beinhaltet. Das heißt: nach zeitgenössischem Verständnis, einem Verständnis, das freilich vom Selbstbewußtsein des Liebhabers geprägt ist, unterscheidet sich dieser vom Berufsmusiker dadurch, daß seine mus. Praxis nicht eine Lohnkunst, also Mittel zum Zweck des Gelderwerbs, sondern eine für sich selbst angenehme, auf das eigene Vergnügen abzielende Tätigkeit darstellt. Diese Auffassung hat insofern auch einen sachlichen Hintergrund, als Liebhaber und Berufsmusiker in der zeitgenössischen Konzertpraxis häufig kooperierend gleiche Tätigkeiten – freilich mit unterschiedlicher Intention – ausüben. Eine Opposition wie Musicus – Liebhaber entspricht also weniger der Gegenüberstellung von Fachmann und Laie, als vielmehr der Zweiteilung gesellschaftlicher Praxis in Arbeit und Muße. Wesentliches Merkmal des als Liebhaber bezeichneten sozialen Typus ist somit eine hedonistische (nicht religiös, moralisch oder pädagogisch motivierte) Musikausübung:

Dreßler, *op. cit.*: Die beste Parthey in der musikalischen Welt haben wohl ohnstreitig die sogenannten Herrn Liebhaber erwählt. Sie mögen seyn wie sie wollen, so gereicht ihnen ihre Geschicklichkeit in dieser Kunst zur Ehre. Sie können immer aufgeweckt und munter seyn; denn, sie haben andere Quellen, woraus sie ihren Lebensunterhalt schöpfen. Sie können nie, besonders im Alter, nicht verachtet werden. Es kann ihnen nicht ergehen, wie manchem Musico, wenn ihm sein ehmaliges Feuer mangelt, und seine Kräffte verlassen… Glücklicher sind also die Herrn Liebhaber… und glücklicher sind diejenigen Virtuosen die sich in ihrer Jugend, in ihrem feurigen und noch geltenten Zustand gut bezahlen lassen (34f.);
KochL (1802), Art. *Liebhaber*: Oft bezeichnet man mit diesem Worte… auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen, und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte, ausüben;
ders., Art. *Liebhaber-Concert*: Liebhaber-Concert, ist eine solche öffentlich veranstaltete Musik, die hauptsächlich von solchen Personen ausgeführt wird, welche die Tonkunst bloß zu ihrem Vergnügen, und ohne sich dadurch Unterhalt zu verschaffen, treiben;
vgl. die entsprechende Definition des frz. Äquivalents amateur, das bei RousseauD (1768) erstmalig in der frz. Musiklexikographie erscheint; Art. *Amateur*: Celui qui, sans être Musicien de profession, fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique (vollst. Zitat unter II. (1)).

Das für den Liebhaberbegriff zentrale hedonistische Bedeutungsmoment, das bereits mit der 1584 belegten Vorform ‚Liebhaber der Kunst' verknüpft ist, tritt insbesondere in den wirkungsästhetisch orientierten Topoi mus. Werktitel hervor, in denen der Ausdruck Liebhaber in Verbindung mit den zentralen Begriffen des ästhetischen Hedonismus (wie Annehmlichkeit, Belustigung, Gemütsbelustigung, Gemütsergötzung, Vergnügen und Vergnügung) erscheint:

[Tricinien] womit verstendige und Liebhaber derselben Kunst in fröhlichen Conviviis und gewöhnlichen Zusammenkünfften … sich delectiezen und erlustigen möchten (G. Lange, *Newe deudsche Lieder 3 v.*, Breslau 1584);
Allen Liebhabern zu sonderbarer Annehmligkeit auffgesetzet und verleget (J. Kuhnau, *Neue Clavier-Übung* I, Lpz. 1689, ²1695);
Allen Liebhabern zum Vergnügen versuchet (ders., *Mus. Vorstellung einiger biblischer Historien*, Lpz. 1700);
Denen Liebhabern zur Gemüths Ergœzung verfertiget (J. S. Bach, Einzelveröffentlichungen der Partiten I–V, Lpz. 1726–1730 und *Clavier-Übung* I, II, IV, Lpz. 1731, 1735, um 1742/45);
bei Bach auch kombiniert mit Kenner: Denen Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit, zur Gemüths Ergezung verfertiget (*Clavier-Übung* III, Lpz. 1739); im Unterschied zur späteren Formel ‚für Kenner und Liebhaber' (s. II. (2)) bezieht sich Liebhaber (im Sinne von ‚Liebhaber des Claviers' wie im hs. Titel der Inventionen) hier wohl auf den Praktizierenden, Kenner auf den theor. Gebildeten;
Denen Liebhabern des Clavieres zur Vergnügung und Exercitio herausgegeben (J. Chr. Graupner, *Vier Partien*, Darmstadt 1733);
denen Liebhabern zur Gemüths-Belustigung mitgetheilet (J. N. Tischer, *Mus. Zwillinge*, Nürnberg o. J., um 1734);
entsprechende Topoi sind bereits in literarischen Publikationen des 17. Jh. nachweisbar, etwa: allen Liebhabern der Historien zur Ergetzung (1659).

Ist der mus. Liebhabergebriff im 18. Jh. hinsichtlich seiner Grundbedeutung konstant, so bleiben die aus der fortschreitenden Ausweitung nichtberufsmäßiger Musikausübung sich ergebenden Veränderungen gleichwohl nicht ohne Einfluß auf seine Konnotationen. Denn in dem Maße, in dem mit wachsender Zahl der nichtprofessionellen Musikausübenden das durchschnittliche spiel- und gesangstechnische Niveau sinkt, tritt im Liebhaberbegriff das Moment des Laienhaften, Nichtfachmännischen stärker hervor, eine Bedeutungsnuancierung, die u.a. in mus. Publikationen zu verfolgen ist: Wurde in deren topischen, deshalb freilich relativ unverbindlichen Wendungen an den Liebhaber bis zur Mitte des 18. Jh. der Gebrauchswert betont, ohne daß – etwa bei Bach – von einer Reduktion des Kunstcharakters zugunsten des Gebrauchswertes gesprochen werden kann, so tritt der Ausdruck Liebhaber (sowie das als spezielle Typusbezeichnung eingeführte Femininum Liebhaberin) nach 1750 zunehmend in Zusammenhang mit Kompositionen auf, in denen eine bewußte Simplifizierung der spiel- und gesangstechnischen Anforderungen zugunsten leichter Ausführbarkeit vorliegt:

Hiller, *op. cit.*: ... kein Virtuos darf sich schämen, sich mit seinen [J.B.G. Nerudas] Sonaten hören zu lassen; er hat auch einige ganz leichte für Liebhaber verfertigt (99); ... Man findet zwar auch verschiedene [Trios], die schon geübtere und starke Spieler verlangen, wir wollen aber nur... noch einige anführen, die den Liebhabern bey müßigen Stunden zu einer Erholung dienen können (104);
Vogler, *Zergliederung der sechs leichten... Clavier-Concerten*, in: *op. cit.*: Statt einem ewig monotonisch forttrappenden Basse, den manche Liebhaberin schon auswendig kann, wechseln immer neue Verbindungen ab... [Die Konzerte] sind keine Meisterstücke, sondern nur für Liebhaber in nachgiebiger Laune abgefaßt (33 u. 36);
demgegenüber geht J.A.P. Schulz noch vom neutralen Liebhaberbegriff aus, wenn er darauf hinweist, daß die Lieder der von ihm besprochenen Sammlung so einfach gehalten sind, daß „auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, sobald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können" (*Ueber Herrn Prof. Rahbek's Dänische Liedtexte*, in: Mus. Monatsschrift 1793, 6; nach L. Balet u. E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der dtsch. Kunst, Literatur u. Musik im 18. Jh.*, [Lpz. 1936] ²Ffm. 1972, 390f.).

II. In einer weiteren mus. Verwendungstradition tritt der Ausdruck Liebhaber seit Mitte des 18. Jh. als Gegenbegriff zu Kenner hervor. Bezieht sich Liebhaber im Sinne der ersten Verwendungstradition primär auf den für die Frühphase bürgerlicher Musikkultur konstitutiven Typus des musikausübenden Laien, so stellt das Begriffspaar Kenner – Liebhaber, indem es sich auf die Zusammensetzung des Publikums bezieht, einen theor. Reflex jener folgenden Phase dar, in der sich eine mus. Öffentlichkeit als Teil der „bürgerlichen Öffentlichkeit" (Habermas 1962) herausbildet und infolgedessen das sich konstituierende mus. Publikum sowohl hinsichtlich seiner Rezeptionsbedürfnisse als auch hinsichtlich seiner kritischen Kompetenz Gegenstand der Reflexion wird. Das Begriffspaar erscheint dementsprechend in zwei Bereichen: zum einen in den Reflexionen zur mus. Produktion und Reproduktion, wo es sich auf unterschiedliche Hörtypen bezieht, zum andern im Bereich der Musikkritik, wo es im Anschluß an eine auf J.G. Sulzer zurückgehende terminologische Fixierung Rezipiententypen unterschiedlicher kritischer Kompetenz bezeichnet.

(1) Beide Verwendungsweisen des Begriffspaares knüpfen an die frz. Kunsttheorie des 18. Jh. an, in der die entsprechenden Ausdrücke connoisseur und amateur zwar ohne einheitliche begriffliche Festlegung erscheinen, wohl aber – wenn auch in unterschiedlicher Weise – auf die für das kunsttheor. Denken grundlegende Opposition von raison und sentiment sowie auf die entsprechende Einteilung der Rezeptions- und Urteilsformen bezogen werden. Anwendung und Bedeutung der Begriffe hängen dabei wesentlich von den beiden miteinander konkurrierenden kunsttheor. Richtungen ab: einerseits der rationalistisch orientierten, die in Crousaz' *Traité du beau* (1715) ihre maßgebliche Formulierung findet, andererseits der sentimentalistischen, wie sie Dubos in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) mit nachhaltigster Wirkung formuliert.
In der rationalistischen Kunsttheorie, die unter Kunst die Anwendung eines in der raison begründeten Regelsystems versteht und dementsprechend das Einhalten der Regeln zum kunstkritischen Bewertungsmaßstab erhebt, bezeichnet der Ausdruck connoisseur den über Regelkenntnis („connoissance des règles") verfügenden, somit kompetenten Kunstkritiker. Im Sinne dieser rationalistischen Theoreme läßt Lecerf de la Viéville im sechsten Dialog seiner *Comparaison* die Komtesse darauf hinweisen, daß die Qualität eines Air von dessen Übereinstimmung mit den Regeln abhänge und daß sich der connoisseur durch die Fähigkeit auszeichne, die aus unterschiedlicher Regelanwendung resultierenden Grade der Vollkommenheit und Unvollkommenheit zu messen:

J.-L. Lecerf de la Viéville, *Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise* II (Brüssel 1705): A présent, dit la Comtesse, jugeons des degrez de valeur des Airs. Jusqu'ici nous n'avons pas parlé des degrez de beauté en détail. Mais, Chevalier, je comprens que vous m'allez dire qu'on ne sçauroit déterminer ces degrez: que plus un Air remplit parfaitement les régles, plus il est bon: plus il s'en éloigne, plus il est mauvais: & que c'est à l'habileté du Connoisseur, à mesurer ces degrez de perfection ou d'imperfection (292).

Diese Auffassung entspricht freilich nicht der kunsttheor. Position des Autors selbst. Lecerf gehört vielmehr zu jenen Autoren, die die in praxi bestehende Machtstellung des aus Adel und einer schmalen bürgerlichen Oberschicht bestehenden Publikums theor. rechtfertigen, indem sie, Gefallen und Erzeugen von Gemütsbewegungen („plaire et toucher") als Endzweck der Künste voraussetzend, die auf Regelkenntnis basierende Urteilsfähigkeit des Fachmanns als irrelevant zurückweisen und den bon goût, das im sentiment begründete Urteilsvermögen des aus honnêtes gens bestehenden Laienpublikums, zur allein zuständigen Instanz des Kunsturteils erheben (zum Publikumsbegriff und zum Bildungsideal des honnête homme: E. Auerbach, *Das frz. Publikum des 17. Jh.*, München 1933). Dem rationalistisch orientierten connoisseur-Begriff stellt Lecerf – im Dialog in der Rolle des Chevalier – daher eine im Sinne des ästhetischen Sentimentalismus modifizierte Begriffsvariante entgegen.
Dieser unterscheidet, von der zeitgenössischen Praxis ausgehend, drei Typen von Beurteilern der Oper: sçavans, connoisseurs und peuple (Gelehrte oder Kunstverständige, Kenner und Publikum). Den sçavans, d.h. den „eigen-

sinnig auf den Regeln bestehenden" Fachmusikern, steht der peuple gegenüber, worunter – dem frz. Publikumsbegriff des 17. Jh. entsprechend – ausschließlich das vom Pöbel (populace) abgehobene, gebildete Publikum („un peuple d'honnêtes gens") zu verstehen sei (295 f.): ein Publikum, das sich in seinen Urteilen kaum von speziellen Kenntnissen, sondern vielmehr vom sentiment naturel leiten lasse. Eine zwischen diesen Gruppen vermittelnde, jedoch zum peuple hin tendierende Position weist der Chevalier den connoisseurs zu, die, Regelkompetenz und natürliches Gefühl miteinander vereinigend, sich in ihren Urteilen weniger auf die Regeln als auf das sentiment naturel stützen – letzteres eine Definition, die ausdrücklich als persönliche Interpretation gekennzeichnet wird:

op. cit.: Les Sçavans sont des Maîtres de Musique, des Musiciens par état, entêtez des régles. Le peuple est la multitude, le grand nombre, qui ne s'est point élevé à des connoissances particuliéres, & n'a pour guide & pour garand des ses jugemens, que le sentiment naturel. Les Connoisseurs sont ceux qui ne sont ni tout-à-fait peuple, ni tout-à-fait sçavans, moitié l'un, moitié l'autre, tant soit peu moins sçavans que peuple; c'est-à-dire, donnant tant soit peu moins aux régles qu'au sentiment naturel; & cette définition-ci est sur mon compte (293 f.).

Der sentimentalistischen Grundposition seiner *Comparaison* entsprechend, rangiert für Lecerf das dem sentiment naturel entspringende Urteil der honnêtes gens an erster, das der connoisseurs an zweiter und das pedantisch auf Regelkenntnis fixierte der sçavans an letzter Stelle. Das heißt: während die professionellen Musiker generell vom Urteil ausgeschlossen sind, wird den connoisseurs insofern eine begrenzte Funktion im Prozeß der Urteilsbildung zugestanden, als sie über Details entscheiden sollen, die dem Publikum nicht zugänglich sind. Seien jedoch connoisseurs und peuple uneinig, gelte die Meinung der Mehrheit (also die des peuple), da die Natur durch tausend Münder deutlicher spreche als durch zehn (297). – Eine ähnliche Relativierung des rationalistischen connoisseur-Begriffs hatte bereits N. Boileau vorgenommen, der – obwohl Exponent rationalistischer Regelpoetik – darauf aufmerksam machte, daß das Urteil der Kenner-Elite dem „allgemeinen Geschmack der Menschen" untergeordnet bleibe und gegebenenfalls zu korrigieren sei:

Œuvres diverses (Paris 1701), *Préface*: Un ouvrage à beau être approuvé d'un petit nombre de connoisseurs, s'il n'est plein d'un certain agrément propre à piquer le goût général des hommes, il ne passera jamais pour un bon ouvrage & il faudra que les connoisseurs eux mêmes avouent qu'ils se sont trompés en donnant leur approbation.

In der rationalistischen Kunstkritik des 18. Jh., die – im Anschluß an Descartes von der prinzipiellen Übereinstimmung von Verstand und Gefühl ausgehend – das im sentiment begründete Urteilsvermögen des Laien als bon goût zwar anerkennt, ihm aber als jugement confus nur eine antizipierende Funktion zubilligt und am Vorrang des fachmännischen Regelurteils festhält, bleibt der Ausdruck connoisseur demgegenüber Bezeichnung für den einzig kompetenten Kritiker. Kennzeichnend für die Fortdauer dieses Wortgebrauchs ist die Unterscheidung von connoisseur und amateur, wie sie nach Ausweis der *Encyclopédie* um die Mitte des 18. Jh., insbesondere im Bereich der bildenden Künste gebräuchlich gewesen sein soll. Ihr zufolge zeichnet sich der amateur durch einen entschiedenen Geschmack („goût décidé"), der connoisseur durch ein sicheres, d.h. wiss. fundiertes Urteilsvermögen („discernement certain pour en juger") aus:

Encyclopédie I (Paris 1751), Art. *Amateur*: AMATEUR, s.m. c'est un terme consacré aux *beaux-Arts*, mais particulierement à la *Peinture*. Il se dit de tous ceux qui aiment cet art, & qui ont un goût décidé pour les tableaux. Nous avons nos *amateurs*, & les Italiens ont leurs *virtuoses*; vgl. demgegenüber den Hinweis „Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*" bei RousseauD (1768), Art. *Amateur*, zit. anschließend;
op. cit. III (Paris 1753), Art. *Connoisseur*: CONNOISSEUR, s.m. (*Littér. Peint. Musiq.* &c.) n'est pas la même chose qu' *amateur*. Exemple. *Connoisseur*, en fait d'ouvrages de Peinture, ou autres qui ont le dessein pour base, renferme moins l'idée d'un goût décidé pour cet art, qu'un discernement certain pour en juger. L'on n'est jamais parfait *connoisseur* en peinture, sans être peintre; *il s'en faut même beaucoup que tous les* Peintres soient bons *connoisseurs*... Il n'y a point d'art qu'on ne puisse substituer dans cet article à la Peinture, que nous avons prise pour exemple; l'application sera également juste.

Im Unterschied zu Lecerf, der prakt. und kunstkritische Kompetenzen voneinander getrennt hatte, wird hier die Personalunion von Kenner und Künstler betont („man ist niemals vollkommener Kenner in der Malerei, ohne Maler zu sein"), wenngleich nicht alle Maler gleichzeitig gute Kenner seien. Diese Auffassung ist offensichtlich vor dem Hintergrund der aktuellen Diskussion über die Berechtigung des Laienurteils zu sehen, wie sie im Anschluß an La Fonts *Refléxions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (Paris 1747) geführt wurde. Hatte La Font das Laienpublikum als kritische Instanz für die Beurteilung öffentlich ausgestellter Gemälde anerkannt, so wird in den Begriffsbestimmungen der *Encyclopédie* im Sinne der gegen La Font protestierenden Maler betont, nur der ausübende Fachmann sei urteilsfähig (nach A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, München [1915] ²1968, 128 ff.).
Daß der ausdrückliche Hinweis auf die Nicht-Identität von connoisseur und amateur („n'est pas la même chose qu'*amateur*") nicht überflüssig war, sich vielmehr gegen den zeitgenössischen Wortgebrauch richtete, lassen u.a. die einschlägigen Art. in Lacombes *Dictionnaire* erkennen, in denen beide Begriffe weder voneinander abgegrenzt, noch überhaupt zueinander in Beziehung gesetzt werden, so daß eine Opposition zwischen ihnen nur vage zu erkennen ist. Zeichnet sich der amateur nach Lacombe sowohl durch Geschmack als auch Kenntnisse (lumières) aus – konkret handelt es sich um Kunstsammler und Kunstschriftsteller –, so der connoisseur durch sein unverdorbenes Kunsturteil sowie durch einen in ästhetischer Erfahrung vervollkommneten natürlichen Geschmack:

J. Lacombe, *Dict. portatif des beaux-arts* (Paris [1752] ²1753), Art. *Amateur*: On appelle ainsi une personne qui se distingue par son goût & par ses lumieres dans quelqu'un des beaux Arts, quoiqu'il n'en fasse pas profession. Ce nom semble particuliérement consacré à ceux qui ont du goût pour la Peinture & la Sculpture.
Il y a des *Amateurs* qui se sont rendu célebres par les Chef-d'œuvres de Peinture, Sculpture, Gravure, &c. qu'ils ont rassemblés dans leurs riches Cabinets...
Nous avons aussi de grandes obligations à cette Classe d'*Amateurs* qui éclaire notre goût, & étend nos connoissances, par ses écrits;
dazu dtsch. Übers. bei J. G. Gottsched, *Handlexikon... der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (Lpz. 1760), Art. *Liebhaber*: Diesen Namen giebt man einer Person, die sich durch ihren Geschmack und ihre Kenntniß, in irgend einer schönen Wissenschaft oder freyen Kunst vor andern hervorthut; ungeachtet sie nicht selbst ihr ganzes Wesen davon machet. Insonderheit scheint dieser Ausdruck denenjenigen eigen zu seyn, die einen

Geschmack an der Malerey, Musik und Bildhauerkunst haben;
Lacombe, *op. cit.*, Art. *Connoisseur*: c'est une personne qui juge sainement des productions des beaux Arts; & qui a un goût naturel perfectionné par la fréquentation des plus habiles gens, & par l'habitude de voir de belles choses.

*

Exkurs: Der von Lacombe definierte Typ des Amateurs wird auch präziser amateur éclairé genannt, eine Bezeichnung, die offenbar mit connoisseur austauschbar ist; dazu Dresdner [2]1968: „Aber in dieser Masse [des Kunstpublikums] bleibt doch stets ein innerer Zirkel unterscheidbar, der durch die Gruppe der Liebhaber und Kenner, der amateurs éclairés, um in der Sprache der Zeit zu reden, gebildet wird. Nur, wer als erleuchteter Kenner anzusehen sei und welche Eigenschaften das Anrecht auf diese Stellung verliehen, darüber ist, soviel auch jahrzehntelang immer wieder darüber geschrieben und gestritten wurde, eine Einigung nie erzielt worden. Jeder Versuch, die Kennergruppe fester zu umschreiben, scheitert daran, daß es in der kunstkritischen Literatur des 18. Jahrhunderts guter Ton war, daß die Verfasser den Ehrentitel des Kenners für ihre Person ablehnten und sich als bescheidenes Mundstück des Kennerurteils bezeichneten. Der Connoisseur... ist der Drahtzieher des öffentlichen Kunsturteils" (107).

*

Weder Lecerfs Unterscheidung von connoisseur und peuple, noch die von der *Encyclopédie* überlieferte Differenzierung zwischen connoisseur und amateur ist nach Ausweis der frz. Musiklexikographie im mus. Sprachgebrauch der 2. Hälfte des 18. Jh. rezipiert worden. Vielmehr wird hier amateur als Generalbezeichnung für alle Typen der ausübenden und rezipierenden Musikliebhaber verwendet; so bei RousseauD (1768), der lediglich das Stichwort amateur (nicht connoisseur) verzeichnet und als Bedeutungen ‚nichtprofessioneller Musikausübender' und ‚mus. Zuhörer' angibt, wobei die Bemerkung „s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître" erkennen läßt, daß der Amateurbegriff hier sowohl gebildete als auch ungebildete Zuhörer umfaßt:

Art. *Amateur*: Celui qui, sans être Musicien de profession fait sa Partie dans un Concert pour son plaisir & par amour pour la Musique.
On appelle encore *Amateurs* ceux qui, sans savoir la Musique, ou du moins sans l'exercer, s'y connoissent, ou prétendent s'y connoître, & fréquentent les Concerts.
Ce mot est traduit de l'Italien *Dilettante*;
ders. Wortlaut noch bei Castil-BlazeD ([2]1825) mit Ausnahme der kritischen Bemerkung „ou prétendent s'y connoître" und mit dem Zusatz „et les théâtres lyriques" (nach „concerts"); beide Änderungen offensichtlich im Anschluß an die im folgenden zit. *Encyclopédie methodique*.

Die *Encyclopédie methodique* (Paris 1791) läßt dem Abdruck von Rousseaus Art. einen ausführlichen Zusatzartikel von P. L. Ginguené folgen, in dem unter Hinweis auf die ungenügende Worterklärung Rousseaus drei Klassen von Amateuren unterschieden werden, und zwar erstens die Lecerfs peuple-Begriff entsprechende Klasse der Konzert- und Opernbesucher, die aufgrund ihres Geschmacks oft bessere Urteile abzugeben imstande sei als die savants, denen Geschmack und Unparteilichkeit fehlten; zweitens die nichtprofessionellen Musikausübenden, deren oft beachtliche Fähigkeiten hervorgehoben werden; drittens die Lecerfs connoisseur-Begriff entsprechende Elite der Kenntnisse und natürliche Sensibilität miteinander vereinigenden Amateure, die Ginguené – im Unterschied zu Lecerf – als beste Kritiker bezeichnet:

Art. *Amateur*: La premiere [classe] est composée de ceux qui, nés avec des organes délicats, & sensibles aux beautés de la musique, n'ont pas eu le tems, la volonté ou les moyens de cultiver ces dispositions heureuses, mais qui gardent toute leur vie un goût dominant pour cet art; qui suivent avidement les concerts & les spectacles lyriques; enfin que des comparaisons fréquentes & impartiales, dictées par un tact naturel & sur, rendent quelquefois meilleurs juges en musique, que des savants à qui le goût ou l'impartialité manquent.
La seconde comprend ceux qui ont pu développer & affirmer par l'étude les dons qu'ils avoient reçus de la nature, & qui ont changé leurs dispositions en talent. Le nombre en est considérable aujourd'hui. La musique est devenue une partie si intéressante des éducations soignées, le chant & les divers instruments on fait de tels progrès, & sont si généralement cultivés qu'il y peu de concerts particuliers où l'on ne trouve, dans des *amateurs*, de l'un & de l'autre sexe, plus de talent qu'on n'en trouvoit il y a vingt ans, en France, dans les virtuoses les plus célèbres. Il n'est même pas rare de voir des concerts entiers composés d'*amateurs*...
La troisieme classe est la moins nombreuse & la plus distinguée, quoiqu'elle ait moins d'éclat que la seconde; c'est celle de ces *amateurs* qui, non contents d'apprendre à lire & à exécuter la musique, ont voulu pénétrer dans les secrets de l'art, se rendre compte des causes de leur plaisir, analyser leurs sensations & ce qui les fait naître, étudier, en un mot, la théorie musicale, pour mieux juger la pratique, & pour joindre, en écoutant la musique, les jouissances de l'esprit à celles de l'oreille & du coeur...
Les maîtres doivent aimer à les avoir pour juges, lorsqu'ils joignent aux connoissances la sensibilité naturelle.

(2) Das dtsch. Begriffspaar Kenner – Liebhaber erscheint seit Mitte des 18. Jh. im mus. und ästhetischen Schrifttum zunächst als Klassifikation der mus. Rezipienten in einen GEBILDET-RATIONALEN und einen UNGEBILDET-EMOTIONALEN HÖRTYPUS. Theor. Grundlage dieser von den Autoren nicht erläuterten, vielmehr als selbstverständlich vorausgesetzten Klassifikation ist die von der frz. Kunsttheorie übernommene Antithese von Verstand und Gefühl sowie die darauf basierende Unterscheidung zweier Rezeptions bzw. Wirkungsformen von Musik: einerseits die sog. Belustigung des Verstandes, ein „Vergnügen, das aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht" (Sulzer, *Theorie* III, 10; hier allerdings Künstler und Kunstrichter zugeordnet), andererseits die als Gemütsbewegung oder Herzensrührung bezeichnete Auslösung psychischer Reize. Insofern es sich im ersten Fall um eine auf speziellen Fachkenntnissen beruhende Kompetenz, im anderen um ein als allgemeinmenschlich vorgestelltes Rezeptionsvermögen handelt, ist mit der qualitativen Differenzierung ein quantitativer Aspekt verbunden: Kenner und Liebhaber stehen sich als Bildungselite und ungebildete Allgemeinheit gegenüber – eine Modellvorstellung, die für die Anwendung des Begriffspaars insofern bestimmend ist, als sie als Argument für eine auf öffentliche Liebhaber-Rezeption abgestimmte mus. Produktion und Reproduktion benutzt werden kann.
Im Sinne der drei, im Begriffspaar miteinander verbundenen Oppositionen (rational – emotional, gebildet – ungebildet, Minderheit – Allgemeinheit) finden sich als Gegenbegriffe zu Kenner auch Bezeichnungen wie Musikfreund, Dilettant, Laie (Forkel, Hegel, Gervinus); Nichtkenner, Unkenner, Ohnwissender (wohl in Anlehnung an das in der frz. Kunsttheorie gebräuchliche ignorant; W. A. Mozart, Schmid, L. Mozart); die („mehrsten") Menschen, die meisten Zuhörer und das ganze Publikum (Telemann, Doles, Baron, Schubart):

Chr. H. Schmid, *Nekrolog der teutschen Dichter* (1785): Durch Grauns u.a. Bemühungen findet man sie [Hagedorns Lieder] auf den Klavieren der Kenner und Unkenner (1, 308; nach Grimm, V, 1873, Art. *Kenner*);
Chr. Fr. D. Schubart, *Dtsch. Chronik* (Ulm 1774): [Bachs] großer Sohn Friedmann lebt noch, und hat sich neulich mit dem ausnehmendesten Beyfalle der Kenner und des ganzen Publikums in Berlin hören lassen (159; nach Bach-Dokumente III, 265);
alle übrigen Nachweise s. unten, wo sie – je nach problemgeschichtlichem Kontext – im Zusammenhang mit dem Begriffspaar Kenner – Liebhaber zit. werden.

Die Hörertypologie Kenner – Liebhaber knüpft an die seit der 1. Hälfte des 18. Jh. belegte Verwendung des Begriffspaares an, die eine Personalunion von Kenner und Liebhaber noch nicht ausschließt:

C. Ph. E. Bach u.a., Nekrolog auf J. S. Bach, in: *Mus. Bibliothek* IV (Lpz. 1754): ...der damalige Fürst Leopold von Anhalt Cöthen, ein grosser Kenner und Liebhaber der Musik (Bach-Dokumente III, 84); s. auch die Belege oben im Art.-Vorspann.

Die sich von diesem Sprachgebrauch absetzende Verwendung als Gegensatzpaar wird in zahlreichen Belegen dadurch ausdrücklich hervorgehoben, daß die Begriffe durch entsprechende Attribute – einerseits ausgebildet oder vernünftig, andererseits bloß, pur oder kenntnislos – zueinander in Kontrast gesetzt werden. – Gelegentlich werden die im Begriffspaar polar aufeinander bezogenen Bezeichnungen im Musikschrifttum der 2. Hälfte des 18. Jh. auch als Einzelbegriffe, dann aber mit wesentlich weiterem Begriffsumfang definiert; so Kenner im Sinne von ‚Kenner der mus. Wissenschaft und Ausübung', ‚Kenner der mus. Wissenschaft' und ‚Kenner der mus. Ausübung', Liebhaber im Sinne von ‚Liebhaber des Tanzes', ‚Liebhaber einer das Gehör allein belustigenden Musik' und ‚Liebhaber einer emotionell wirksamen Musik'. Im Begriffspaar stehen sich somit zwei Teilaspekte dieser allgemeineren Begriffe gegenüber, nämlich zweiter Kenner- und dritter Liebhabertyp der folgenden Definitionen, d.h. Kenner der mus. Wissenschaft und empfindungsvoller Liebhaber:

T. S., *Beytrag zu einem mus. Wörterbuch*, in: *Berlinisches Magazin* I (1765), Nachdruck in: J. A. Hiller, *Nachrichten u. Anmerkungen die Musik betreffend* III (Lpz. 1768), Art. *Kenner der Musik*: Kenner der Musik werden hauptsächlich 1) diejenigen genennt, welche die Tonkunst nicht allein gründlich verstehen, sondern auch auszuüben wissen. Es giebt aber auch Kenner im eingeschränkten Verstand, welche entweder 2) nur eine Wissenschaft von der Tonkunst besitzen, ohne sie auszuüben, oder sich 3) auf die Ausübung derselben beflissen, ohne die Regeln dieser Wissenschaft oder ihre Grundsätze zu verstehen. Beyde letztern sind den ersten untergeordnet. Die 3te Art von Kennern ist nur bey der Ausübung der zwoten, so wie bey der Beurtheilung die zwote der dritten Art vorzuziehen (327);
E. Chr. Dreßler, *Fragmente einiger Gedanken des mus. Zuschauers* (Gotha 1767), darin: *Von den Liebhabern der Musik*: Die Liebhaber dieser Kunst, sind meines Erachtens in drey Klassen zu theilen; in so fern sie die Musik ehren, schätzen und lieben. Am deutlichsten werden sie bestimmt aus diesem, da man annimmt: das die Musik geschaffen, vor die Füße, vor den Kopf, und vor das Herz. Dieser Eintheilung, im engern Verstande, gemäß: belustiget sie den einen durch den Tanz; einem andern das Gehör allein, ohne weiter etwas dabey zu empfinden; einem dritten aber, schafft sie das erhabenste und kostbarste Vergnügen durch diese und jene in seinem Herzen hervorgebrachte Empfindung (27; zu der in der 2. Hälfte des 18. Jh. häufigen Unterscheidung von Gehör und Herz als Organe der mus. Rezeption vgl. Lecerf, *Comparaison* II (Brüssel 1705): ...les plaisirs du cœur étant au dessus de ceux des oreilles (293);

mit den zit. Definitionen stimmt die Wortverwendung J. Ph. Kirnbergers überein, der (ausübende) Kenner und (rezipierende) Liebhaber als exklusiven Kreis der mus. Öffentlichkeit gegenüberstellt und damit zugleich an die frühere Verwendung des Begriffspaares anknüpft; Art. *Cammermusik*, in: Sulzer, *Theorie* I (Lpz. [1771] ²1792): Man kann diese so betrachten, als wenn sie blos zur Uebung für Kenner, und zugleich zur Ergetzung für einige Liebhaber aufgeführt werde... Da die Cammermusik für Kenner und Liebhaber ist so, können die Stüke gelehrter und künstlicher gesetzt seyn, als die zum öffentlichen Gebrauch [in Kirche und Theater] bestimmt sind, wo alles mehr einfach und kantabel seyn muß, damit jedermann es fasse (411).

Die Verwendung des antithetischen Begriffspaares im Musikschrifttum geht davon aus, daß sich beide Hörtypen hinsichtlich ihrer Rezeptionsbedürfnisse wesentlich unterscheiden. Schätzt der Kenner am mus. Werk kompositorische Qualitäten, die mit Ausarbeitung und Gelehrsamkeit (Quantz), Kunst, Erfindung und Gründlichkeit (Hiller) sowie Ordnung, Plan und Zusammenhang (Forkel) umschrieben und unter dem Generalbegriff der intellektuellen Schönheit zusammengefaßt werden (Doles; vgl. frz. beauté intellectuelle, Knabe 1972, 89), bezieht sich sein Interesse also auf „das rein Musikalische der Komposition" (Hegel), so bevorzugt der Liebhaber, der nach Forkel (*Theorie der Musik*, Göttingen 1777, 33) „die blosse Melodie zum Ausdruck aller möglichen Empfindungen und Regungen [des] Herzens" für ausreichend hält, Kompositionen, die mit dem wirkungsästhetisch orientierten Begriffsfeld ‚angenehm, begreiflich, brillant, gefällig, munter' charakterisiert werden. Das Begriffspaar (bzw. die in ihm implizierte Modellvorstellung über die Struktur des Publikums) erscheint dementsprechend mit regulativer Funktion in zahlreichen, das mus. Denken des 18. Jh. wesentlich bestimmenden Problembereichen:

(a) in den Reflexionen zur öffentlichen Musikaufführung in Konzert und Gottesdienst. Empfiehlt Quantz im Zusammenhang mit öffentlichen Aufführungen noch ein pragmatisches Vorgehen zugunsten der – wohl finanziell – wichtigsten Zuhörer, so befürwortet Doles eine generelle Anpassung der Kirchenmusik an das Rezeptionsvermögen der ungebildeten Mehrheit:

Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen ([Bln 1752] ³Breslau 1789): Wer sich öffentlich will hören lassen, der muß die Zuhörer, und absonderlich diejenigen darunter, an denen ihm am meisten gelegen ist, wohl in Betrachtung ziehen. Er muß überlegen, ob sie Kenner oder keine Kenner sind. Vor Kennern kann er etwas mehr ausgearbeitetes spielen, worinne er Gelegenheit hat, seine Geschicklichkeit sowohl im Allegro, als Adagio zu zeigen. Vor puren Liebhabern, die nichts von der Musik verstehen, thut er hingegen besser, wenn er solche Stücke vorbringt, in welchen der Gesang brillant und gefällig ist. Das Adagio kann er alsdenn auch etwas geschwinder, als sonst spielen; um dieser Art von Liebhabern nicht lange Weile zu machen... Man kann nicht in einer jeden Tonart des Brillante und Gefällige, so wie es die meisten Liebhaber verlangen, reinlich heraus bringen... Anstatt daß sie sich zuerst, durch gefällige und begreifliche Stücke, bey ihren Zuhörern einschmeicheln sollten: schrecken sie dieselben vielmehr, aus Eigensinn, gleich Anfangs, mit ihrer Gelehrsamkeit, so nur für die Kenner gehöret ab (171);

J. Fr. Doles, *Kantate über das Lied des seeligen Gellert „Ich komme vor dein Angesicht"* (Lpz. 1790), Vorerinnerung: [Fugen] sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner... [Aber] die mehrsten Menschen, welche die Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Setzkunst, und folglich auch nicht mehr von den intellectuellen Schön-

heiten eines solchen Satzes; sie sind blos Liebhaber und oft in dem eingeschränktesten Sinne... Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzensrührung und Erbauung eines jeden, der an der öffentlichen Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? (nach H. Banning, *J. Fr. Doles*, Lpz. 1939, 123).

(b) in musikkritischem Kontext, in dem Werturteile über Kompositionen und Gattungen im Hinblick auf die unterschiedlichen Hörtypen differenziert und relativiert werden:

Hiller, *Krit. Entwurf einer mus. Bibliothek*, in: *op. cit.* III (Lpz. 1768): Graun in Berlin hat gleichfalls verschiedene Concerti grossi, Soli und Trii verfertigt, die von Kennern sehr geschätzt werden. Kunst, Erfindung und Gründlichkeit sind auch das Unterscheidungszeichen der Arbeiten eines Mannes dessen Nahme der Musik zu allen Zeiten heilig seyn wird (98);
Ein halbes Dutzend Violin-Duetten vom Degiardino sind den meisten Liebhabern bekannt, und haben immer gefallen, ob man sie gleich nicht als Muster wahrer und guter Duette empfehlen kann (103);
Die Sinfonien des Herrn Hofmann... schaden sich besonders dadurch daß die meisten Sätze, und öfters sogar die langsamen bis auf den höchsten Grad ausgedehnt sind. Herr Hayden weiß sich kürzer zu fassen, und es hat alles bey ihm so ein munteres Ansehen, daß er immer den größten Haufen der Liebhaber auf seiner Seite haben wird, wenn der erste meistentheils die Kenner auf der seinigen hat (107);
J. A. P. Schulz, Art. *Trio*, in: Sulzer, *Theorie* IV: Die strenge Fuge... hat in einem Kammertrio... außer auf den Kenner, dem die Kunst allenthalben willkommen ist, keine Kraft auf den Liebhaber von Gefühl (599);
J. N. Forkel, *Mus. Almanach* (Göttingen 1784): ... ich sagte ... daß freilich die Stücke jener alten Graubärte [Hasse, Graun, Bach, Händel] nicht für Kenntnißlose Liebhaber, die vielleicht in ihrem Leben keine andere als Operettenmusik gehört hätten, gemacht wären, daß sie aber für den Kenner, der in einem Kunstwerke Ordnung, Plan, Zusammenhang aller einzelnen Theile, Ausdruck edler Gefühle etc. verlange, eine weit bessere Unterhaltung des Geistes seyen, als man... gemeiniglich glaube (nach Bach-Dokumente III, 389f.);
Anon., *Nachrichten* (Wien, 27.2.1807), AmZ IX (1806/07): Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter Grafen Rasumovsky zugeeignet [op. 59], die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich – das 3te. aus C dur, etwa ausgenommen... (400).

(c) in den kritischen Reflexionen über das Rangverhältnis von textgebundener und rein instrumentaler Musik – hier unter Hinweis auf das inhaltlich orientierte, somit Vokalmusik bevorzugende Interesse des Liebhabers:

Forkel, *Genauere Bestimmung einiger mus. Begriffe*, in: *Magazin der Musik*, hg. von C. Fr. Cramer I/2 (Hbg 1783): Der Liebhaber muß einen Dollmetscher haben, der ihm den Ausdruck der Kunst begreiflich macht; dazu dient ihm die Poesie. Folglich bleibt es unstreitig wahr, daß Instrumentalmusic in Absicht auf Eindruck, Wirkung und Nutzen, auf alle Weise der Vokalmusic weit nachstehe. Hier sind alle Kräfte der Kunst vereinigt; dort nur einige, und nur die schwächsten (1069);
G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* ([1818] publ. posth. 1835): In neuerer Zeit besonders ist die Musik in der Losgerissenheit von einem für sich schon klaren Gehalt so in ihr eigenes Element zurückgegangen, doch hat dafür auch desto mehr an Macht über das ganze Innere verloren, indem der Genuß, den sie bieten kann, sich nur der einen Seite der Kunst zuwendet – dem bloßen Interesse nämlich für das rein Musikalische der Komposition und deren Geschicklichkeit, eine Seite, welche nur Sache der Kenner ist und das allgemeinmenschliche Kunstinteresse weniger angeht (ed. Bassenge II, 269);
Deshalb ist es auf diesem Gebiete [der selbständigen Musik] hauptsächlich, daß *Dilettant* und *Kenner* sich wesentlich zu unterscheiden anfangen. Der *Laie* liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik zu; der *Kenner* dagegen, dem die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich sind, liebt die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen; er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu genießen... Solche vollständige Ausfüllung kommt dem bloßen Liebhaber selten zugute, und ihn wandelt nun sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden (II, 321f.);
G. G. Gervinus, *Händel u. Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst* (Lpz. 1868): Diese lehrhafte Tendenz hat in Bach ihre Spitze, der der Vater der deutschen, das will sagen überhaupt aller neueren Instrumentalkunst ist: vor dessen „gelehrter Genialität" die Laien verzagend, die Kenner bewundernd stehen... Der schwere Kern seiner Instrumentalwerke aber ist durchweg für eigentliche Kenner geschrieben, kunstreich und gründlich thematisch durchgearbeitet, zum technischen Studium auffordernd, zu ihrem völligen Genusse das fachmännische Wissen erfordernd (152f.); Alle Instrumentalkunst hat allen Anspruch auf alle Ehrerbietung, so lange sie ihre Werke für die allein würdige Zuhörerschaft der Kenner berechnet und über deren formalen Werth und constructive Tüchtigkeit die technische Kritik der Wissenschaft aufruft, deren Maasstab hier allein und Alles entscheidet. Sobald sie ästhetische Kunstwerke für den Genuß der Laien schaffen will, stellt sie diesen fast unvermeidlich die Zumuthung, auf alle Kritik zu verzichten (159).

(d) im Zusammenhang mit der Differenzierung zweier mus. Schreibweisen – einer kompositorischen Praxis, gegen die um die Mitte des 18. Jh. unter Hinweis auf den Primat der Kenner-Elite noch polemisiert wird, die aber bis hin zu Beethoven bestimmend bleibt:

E. G. Baron, *Abriß einer Abhandlung von der Melodie* (Bln 1756): Genug, die rechten großen Tonkünstler richten sich in ihren erfundenen und ausgearbeiteten Melodien und Werken niemals nach dem Urteil ihrer meisten Zuhörer, sondern nach dem Ausspruch der wenigen Kenner (nach P. Benary, *Die dtsch. Kompositionslehre des 18. Jh.*, Lpz. 1961, 98);
L. van Beethoven, engl. Brief an G. Smart (Okt. 1816): The Quartett [Streichquartett f-moll, op. 95] is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartetts for public performance I would compose them to this purpose occasionally (ed. Anderson II, 606).

(e) Wird das im Begriffspaar Kenner – Liebhaber thematisierte Rezeptionsproblem in der kompositorischen Praxis einerseits durch Differenzierung zweier Schreibweisen zu lösen versucht, die jeweils nur einem partikularen Publikumsbedürfnis entsprechen, so stellt sich andererseits im Sinne des bürgerlichen Gleichheitsgedankens und des in ihm enthaltenen Allgemeinheitsanspruchs der Kunst das Postulat nach einer Musik, die – indem sie eine sowohl intellektuelle als auch emotionelle Rezeption erlaubt – sich gleichermaßen an beide Hörtypen wendet. Im Sinne dieses kompositorischen Programms (freilich auch von der Intention her, einer Publikation einen möglichst breiten Absatz zu sichern) dürfte die in Werktiteln des späten 18. Jh. erscheinende Formel „für Kenner und Liebhaber" zu verstehen sein:

C.Ph.E.Bach, *Clavier-Sonaten... für Kenner und Liebhaber* I–VI (Lpz. 1779–1787), Wq 55–59 u. 61;
im Anschluß daran u.a. bei K.L.Becker, *Stücke allerley Art für Kenner und Liebhaber des Claviers und Gesanges* (Göttingen o. J.); ebenso im Titel von Mozarts Ausgabe (1784) der 1775 entstandenen Klaviersonate D-dur, KV 284 (Dürnitz-Sonate).

Der problemgeschichtliche Hintergrund dieser Formel wird deutlich, wenn man beachtet, daß der Begriff des Kenners auch mit anderen Gegenbegriffen im skizzierten Kontext erscheint; so bereits 1723 bei Telemann (in Gegenüberstellung zur Gesamtheit der Menschen) und um 1780 bei Forkel, L. und W.A.Mozart (in Opposition zu Musikfreund, Ohnwissender und Nichtkenner):

G.Ph.Telemann in: J.Mattheson, *Die canonische Anatomie, Critica musica* I (Hbg 1722/23): Hier muß erst untersuchet werden/ was eigentlich die Kunst in der Music sey. Meines Erachtens bestehet sie darinne: daß man/ vermittelst harmonischer Sätze (1) in den Gemüthern der Menschen allerhand Regungen erwecken/ und auch zugleich (2) durch solcher Sätze ordentliche und sinnreiche Verfassung/ den Verstand eines Kenners belustigen könne (358);
J.N.Forkel, *Mus.-krit. Bibliothek* I (Gotha 1778): Wir haben zwar unter uns schon verschiedene Männer gehabt... die den meisten Anforderungen, die die gesunde Vernunft, und das feinste nach ihr gebildete Gefühl an sie machten, Genüge thaten, und zwar auf eine solche Art, daß der ausgebildete Kenner sowohl, als der bloße Musikfreund, der sich meistens von einem noch unberichtigten Gefühl muß leiten lassen, vollkommen damit zufrieden waren (54; die Verbindung von gesunder Vernunft und ausgebildetem Gefühl als Kriterium des Kenners nach Sulzer, s. II. (3));
L.Mozart, Brief an seinen Sohn (11.12.1780): Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken, – du weist es sind *100 ohnwissende* gegen *10 wahre Kenner*, – vergiß also das so genannte *populare* nicht, das auch die *langen Ohren* Kitzelt (ed. Bauer u. Deutsch III, 53);
W.A.Mozart, Brief an seinen Vater (28.12.1782): ...die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner allein* satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum (ibid. 245 f.).

*

Exkurs: Daß das in der Funktionsbestimmung „für Kenner und Liebhaber" umrissene ästhetische Programm nicht auf den mus. Bereich beschränkt ist, sondern die Kunstproduktion in der bürgerlichen Öffentlichkeit des 18. Jh. allgemein betrifft, ist u.a. Schillers Rezension über Bürgers Gedichte (1791) zu entnehmen, in der dasselbe Programm – unter Verwendung der Gegenüberstellung von Kenner und großem Haufen – formuliert wird:

Welch Unternehmen, dem ekeln [wählerischen] Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben, sich an den Kinderverstand des Volks anzuschmiegen (Nationalausgabe XXII, 248; zur Opposition ‚Kenner – großer Haufe' vgl. II. (3), *Exkurs*).

Im Unterschied zur oben gegebenen Interpretation versteht Fr.Rochlitz C.Ph.E.Bachs Bestimmung „für Kenner und Liebhaber" im Sinne einer Personalunion beider Typen, gibt aber zutreffende Bemerkungen über die kompositorische Realisierung des in der Formel angesprochenen ästhetischen Programms:

K.Ph.E.Bach, in: *Für Freunde der Tonkunst* IV (Lpz. [1832] ³1868): [Die vierte Klasse seines Publikums umfaßt] die, welchen er jene... Folge von Claviercompositionen auf den Titeln ganz bestimmt zuschreibt: „Für Kenner und Liebhaber". Diese Zusammenstellung indessen, und noch mehr diese Werke selbst, zeigen an, daß er die Worte genauer genommen wissen will, als die gemeine Rede sie nimmt. Mit den Kennern meint er offenbar so wenig die..., bei denen des Mäkelns kein Ende wäre u.s.w., als mit den Liebhabern die, welche in der Musik nichts, als einen artigen Zeitvertreib, eine nicht unangenehme Unterhaltung suchen. Er meint Kenner, die zugleich wahre Liebhaber, oder, wie man in solchem Zusammenhange jetzt lieber spricht, wahre Kunstfreunde; und Liebhaber, die zugleich Kenner sind, oder das Wesen der Sache verstehen. Wie er nun für diese schrieb, das liegt in den Werken am Tage; vor allem in den großen Rondos und Phantasieen...
Durchgehends auch kunstreich und höchst gründlich ausgearbeitet: aber doch nirgends schwerfällig, nirgends überladen; die Harmonie überall edel, ausgesucht, oft höchst ungewöhnlich: und doch Alles fließend, gefällig und melodiös, das Herz bewegend; jedes Thema, nicht nur ausdrucksvoll überhaupt, sondern ganz bestimmt das ausdrückend, was hernach das ganze Stück weiter und umfassender ausdrücken soll (210 f.).

*

Die Einteilung der mus. Rezipienten in Kenner und Liebhaber, die sich mit fortschreitender Ausweitung des öffentlichen Konzertwesens und der aus ihr resultierenden fortschreitenden Desintegration des Publikums zunehmend als unzureichend erweisen mußte, wird seit dem frühen 19. Jh. durch differenziertere Hörertypologien ersetzt: Fr.Rochlitz geht in seinem Aufsatz *Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen* (AmZ XV, 1813) von einem vierteiligen – Kenner, Dilettanten, Laien und Nichtige umfassenden – Modell aus; H.G.Nägeli führt 1826 sieben Rezipiententypen auf (s. III. (3)); Th.W.Adorno (*Einleitung in die Musiksoziologie*, Ffm. 1962, ²1968, 1. Kap.) unterscheidet acht Typen mus. Verhaltens, unter denen ‚Experte' und ‚guter Zuhörer' als Nachfahren des Kenners, der ‚emotionale Hörer' als Abkömmling des Liebhabers zu identifizieren sind.

(3) Das Begriffspaar Kenner–Liebhaber erfährt seine für die Musikkritik des späten 18. und frühen 19. Jh. gültige terminologische Ausprägung im Sinne der Gegenüberstellung von KOMPETENTEM KRITIKER und NUR GEFÜHLSMÄSSIG URTEILENDEM LAIEN durch J.G.Sulzer, der in Übereinstimmung mit Lecerfs Klassifikation der Musikbeurteiler (s. II. (1)) seiner Theorie der Kunstkritik eine dreiteilige Typologie der Kritiker zugrundelegt. Die Außenpositionen dieser Typologie werden vom Künstler und Liebhaber eingenommen, zwischen denen der Kenner, Sulzers Idealbild des Kunstkritikers, steht:

Allg. Theorie der Schönen Künste III (Lpz. [1771–74] ²1792–94), Art. *Kenner*: Diesen Namen verdienet in jedem Zweig der schönen Künste der, welcher die Werke der Kunst nach ihrem innerlichen Werth zu beurtheilen, und die verschiedenen Grade ihrer Vollkommenheit zu schätzen im Stand ist (5);
vgl. Lecerf, *Comparaison* II (Brüssel 1705): ...& que c'est à l'habileté du Connoisseur, à mesurer ces degrez de perfection ou d'imperfection (292; vollst. Zitat oben II. (1)).

Dieser normative Begriff des Kenners wird ausdrücklich von seiner umgangssprachlich-deskriptiven Variante abgegrenzt:

Es gehöret nicht wenig dazu, um den Namen eines Kenners zu verdienen. Zwar wird er meistentheils Leuten gegeben, die weitläuftige historische Kenntnisse von Künstlern und Kunstwerken haben; die aus der Manier den Meister erkennen; die die ganze Geschichte berühmter Werke besitzen; die von den mechanischen Regeln der Kunst, mit den eigentlichen Kunstwörtern und Redensarten zu sprechen wissen. Aber alles dieses gehört noch

nicht zu dem Wesentlichen der Wissenschaft, die ein Kenner besitzen muß (6).

Im Unterschied zum Kenner vertritt der Künstler – Lecerfs sçavans entsprechend – einen rein handwerklichen Standpunkt, indem er unter Berufung auf vorgegebene Regeln einseitig die formale Seite des Kunstwerks („das, was blos Kunst ist", 7) beurteilt:

Der Künstler, wenn er nicht zugleich ein Kenner ist, und er ist es nicht allemal, beurtheilt das Mechanische, das, was eigentlich der Kunst allein zugehört; er entscheidet, wie gut oder schlecht, wie glüklich oder unglüklich der Künstler dargestellt hat, was er hat darstellen wollen, und in wiefern er die Regeln der Kunst beobachtet hat (5f.);

Ihm, dem Vertreter des auf Regelkenntnis basierenden Kunsturteils, steht der aufgrund seiner Empfindung urteilende Liebhaber polar gegenüber:

...dieser empfindet nur die Würkung der Kunst, indem er ein Wolgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist (5);
Der Liebhaber beurtheilet das Werk blos nach den unüberlegten Eindrüken, die es auf ihn macht; er überläßt sich zuerst dem, was er dabey empfindet, und denn lobt er das, was ihm gefallen, und tadelt, was ihm mißfallen hat, ohne weitere Gründe davon anzuführen. Man ist ein Liebhaber, wenn man ein lebhaftes Gefühl für die Gegenstände hat, die die Kunst bearbeitet (6).

Gemäß der für Sulzers Kunstwerkbegriff grundlegenden Unterscheidung von Form und Inhalt sowie der mit ihm verbundenen ethisch-sozialen Vorstellungen ist weder das auf Regelkenntnis basierende Urteil des Künstlers, noch das im subjektiven Gefallen oder Mißfallen begründete Gefühlsurteil des Liebhabers für die Beurteilung von Kunstwerken ausreichend: das Urteil des Künstlers nicht, weil „das, was den Kunstwerken ihren eigentlichen Werth" gebe, außerhalb der als Inbegriff von Regeln verstandenen Kunst, d.h. im Bereich des Inhaltlichen liege (8); das Gefühlsurteil nicht, weil es rein reaktiv und in seiner Abhängigkeit von der individuellen Ausbildung des Geschmacks relativ sei (9; Sulzers Abwertung des Künstlerurteils stimmt weitgehend mit Dubos' Argumentation in Section XXV: *Du jugement des gens du métier* der *Réflexions critiques* II [1719] überein).
Der Kenner, wie ihn Sulzer als Idealtypus konzipiert, vereinigt in sich daher nicht nur die kritischen Kompetenzen von Künstler und Liebhaber, sondern verfügt über weitere maßgebliche Urteilskriterien. Vom Künstler unterscheidet er sich dadurch, daß er auch „das außer der Kunst liegende, oder von der Kunst [im Sinne der Regelanwendung] unabhängliche Schöne" (7) beurteilt:

Der Kenner beurtheilet auch das, was außer der Kunst ist: den Geschmak des Künstlers in der Wahl der Sachen; seine Beurtheilungskraft in Ansehung des Werths der Dinge; sein ganzes Genie in Absicht auf die Erfindung; er vergleicht das Werk, so wie es ist, mit dem, was es seiner Natur nach seyn sollte, um zu bestimmen, wie nahe es der Vollkommenheit liegt (6).

Die dem Künstler als alleiniger Beurteilungsmaßstab dienende Regeladäquatheit des Kunstwerks ist nach Sulzer also nicht schlechthin irrelevant, gegenüber den inhaltlichen Momenten aber doch von untergeordneter Bedeutung:

Die Fehler gegen das Mechanische der Kunst erkennet er [der Kenner] für Unvollkommenheiten, hält sie aber gegen die höhern Vollkommenheiten der Kraft des Werks, nicht für überwiegend. Er hält nie dafür, daß die genaue Befolgung aller mechanischen Regeln, ein gutes Werk machen könne; weil er in jedem Werk zuerst auf den Geist und die Kraft der Gedanken sieht (6f.).
Zwar könne ein Werk – so räumt Sulzer ein – „nie vollkommen [sein], so lang ein würklich geschikter Künstler Fehler darin" entdecke, es könne aber „darum doch einen hohen Werth haben; hingegen [könne] es ohne Werth seyn, wenn alle Künstler zusammen, als Künstler, nichts auszusetzen" hätten. So sehe „man oft die Tonkünstler mit Entzüken einer Musik zuhören, die keinen andern Menschen das geringste empfinden" lasse (7f.); vgl. Dubos, *op. cit.* II: „... & si la critique n'y trouve pas à reprendre des fautes contre les régles, c'est qu'un ouvrage peut être mauvais, sans qu'il y ait des fautes contre les régles, comme un ouvrage plein de fautes contre les régles peut être un ouvrage excellent" (Ausg. Utrecht 1732, 177).

Vom Liebhaber unterscheidet sich der Kenner dadurch, daß er nicht nur über ein bloß individuelles Gefühl (nach Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790]: ein Privatgefühl [vgl. § 7]), sondern über einen „gereinigten Geschmack" (nach Kant [§ 6] ein „auf subjektive Allgemeinheit" rechtmäßig Anspruch machendes Urteilsvermögen) verfügt, sowie über kunsttheor. Einsichten, die ihn befähigen, allgemeingültige und fundierte Urteile über Kunstwerke abzugeben:

Man ist... ein Kenner, wenn zu diesem Gefühl ein durch lange Uebung und Erfahrung gereinigter Geschmak, und Einsicht in die Natur und das Wesen der Kunst hinzukommt (6);
er [der Kenner] entdeket das Gute und das Schlechte an demselben [Werk], und weiß überall die Gründe seines Urtheils anzuführen (6);
Seine Urtheile über Kunstwerke sind allemal bestimmt; weil er nicht in allgemeinen Ausdrüken lobt oder tadelt, sondern immer die besondere Art des Vollkommenen und Unvollkommenen zu nennen weis (7).

Das Urteil des Kenners schließt darüber hinaus sowohl funktionale als auch historische Kriterien ein, indem es die Angemessenheit des Werks an seinen Zweck berücksichtigt und zwischen zeitbedingten Erscheinungsformen und – als zeitlos gültig vorgestellten – ästhetischen Gesetzen differenziert:

Die wahre Kenntniß gründet sich auf richtige Begriffe von dem Wesen und der Absicht der Künste überhaupt; aus diesen urtheilet der Kenner von dem Werth der Erfindung des Kunstwerks; bestimmt in welchem Grad es schätzbar und brauchbar sey, und ob es sich für die Zeit und den Ort schiket; er sieht kein Werk als einen Gegenstand der Liebhaberey, sondern als ein zu einem gewissen Zwek bestimmtes Werk an, und beurtheilet daher, in wiefern es seine Würkung thun könne, oder müsse. Er kennet den Geschmak verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist. Darum muß er ein Kenner der Menschen und der Sitten seyn. Sein eigener Geschmak ist sicher und überlegt; darum fühlt er die so mannigfaltigen Arten und Stufen des Schönen, und beurtheilet nicht alles nach einer einzigen Form; nennt das minder Schöne nicht häßlich, und verwirft ein Werk, das seiner Bestimmung nach die erste rohe Gestalt des Schönen haben muß, deßwegen nicht, weil es die feinen Schönheiten eines für Liebhaber einer höhern Art verfertigten Werks nicht hat (6).

Unbeeinflußt von seinen individuellen Interessen, hat sich der Kenner als Anwalt eines bestimmten Publikums zu verstehen und das Werk im Hinblick auf dessen konkreten Gebrauchswert zu beurteilen:

Obgleich also die Empfindung des Vergnügens... ganz mechanisch ist, so muß das Urtheil des Kenners überlegt seyn. Nicht das, was ihm mechanisch gefällt oder mißfällt, muß von ihm

gelobt oder getadelt werden, sondern das, was die eigentliche Sphäre der Empfindung der Menschen, für die das Werk gearbeitet ist, nicht erreicht, oder übersteiget (9f.).

Stimmt Sulzers Kenner-Begriff hinsichtlich seiner Position im System der Kunstbeurteiler mit Lecerfs connoisseur-Begriff überein, so unterscheidet er sich von jenem hinsichtlich seiner Bewertung. Denn während dem connoisseur nur eine begrenzte Funktion bei der Urteilsbildung zugestanden wird (s. II. (1)), bildet der Kenner die oberste Instanz der Kunstkritik. Diese Umwertung verweist auf die unterschiedlichen sozialen Implikationen beider Konzepte: Während Lecerf die bestehende Praxis der Musikkritik theor. rechtfertigt – eine Praxis, in der sich das aristokratisch-großbürgerliche Publikum als Entscheidungsinstanz behauptet, zielt Sulzers kunstkritisches Konzept auf eine erst zu entwickelnde Praxis der Kunstkritik ab, die im Sinne des bürgerlichen Gleichheitsgedankens sich nicht auf ein exklusives Publikum beschränken, sondern durch fortschreitende kunsttheor. Aufklärung und Geschmacksbildung allmählich die Gesamtheit der Liebhaber umfassen soll. Dieser Intention entsprechend versucht Sulzer „die allgemeine Kritik in ihrer wahren Einfalt" darzustellen „und auf populare Kenntnis" – im wesentlichen auf die Postulate der Naturnachahmung und der ethisch-sozialen Funktion des Kunstwerks – zurückzuführen (13). Leitbegriff dieses kunsttheor. Bildungsprogramms, das durch prakt.-ästhetische Erfahrungen ergänzt werden soll, ist der Kenner:

Hat der Liebhaber einmal die ersten Grundbegriffe über die Werke der Kunst: so übe er sich fleißig im Genuß dieser Werke. Dadurch wird sein Geschmak allmählig feiner, und er aus einem bloßen Liebhaber zuletzt ein Kenner werden (13).

*

Exkurs: Eine Sulzers Begriffsbestimmungen analoge Zuordnung von Kenner und Liebhaber zu bestimmten Urteilsformen ist im dtsch. kunsttheor. Schrifttum während der 1. Hälfte des 18. Jh. noch nicht nachweisbar. Gottsched bezeichnet den Repräsentanten rationalistischer Regelkritik als Kriticus oder Kunstrichter, das nicht urteilsfähige Volk (frz. populace) als großen Haufen und läßt den Vertreter des Geschmacksurteils unbezeichnet (*Versuch einer critischen Dichtkunst*, Lpz. [1730] [4]1751, 96). Sein *Handlexikon* (Lpz. 1760) bringt unter dem Stichwort *Liebhaber* eine dtsch. Übersetzung des ersten Abschnitts von Lacombes Art. *Amateur*, demzufolge sich der Liebhaber durch Geschmack und Kenntnisse auszeichnet, unterläßt es aber, diesen Typus als Personifikation einer bestimmten Urteilsform zu definieren (s. II. (1)).

Demgegenüber bezeichnet Klopstock den Vertreter des Geschmacksurteils als Kenner. Dieser bildet zusammen mit dem ihm übergeordneten Richter (dieser hier nicht mehr Repräsentant deduktiver Regelkritik, sondern Vertreter einer von ästhetischen Grundsätzen ausgehenden induktiven Kunstkritik) das urteilsfähige Publikum, dem der große Haufe gegenübersteht:

Von dem Publiko, in: *Der Nordische Aufseher* I (1758): Der Richter und der Kenner scheinen mir nur in folgendem verschieden zu seyn. Der Kenner ist bei der praktischen Ausbildung seiner angebornen Fähigkeit zum Geschmacke stehen geblieben. Und wenn er auch bisweilen auf dem Wege der Untersuchung einige Schritte weiter gegangen ist; so hat er sich doch demjenigen hohen Grade der Gewißheit nicht genug genähert, welchen die Verbindung des durch Muster genährten und gereiften Geschmacks mit der tieffsinnigen Einsicht in die Grundsätze, allein erreicht (135; *Sämtl. Werke* X, Lpz. 1855, 304);

vgl. die entspr. Gegenüberstellung von Kunstrichter und ‚Mann von Geschmack' bei Lessing, *Der Rezensent braucht nicht besser machen zu können, was er tadelt* (1767): Man kann sich bei diesem Mißfallen entweder auf die bloße Empfindung berufen, oder seine Empfindung mit Gründen unterstützen. Jenes tut der Mann von Geschmack: dieses der Kunstrichter... Was sind die Gründe des Kunstrichters? Schlüsse, die er aus seinen Empfindungen, unter sich selbst und mit fremden Empfindungen verglichen, gezogen und auf die Grundbegriffe des Vollkommnen und Schönen zurückgeführt hat... Der Kunstrichter empfindet nicht bloß, daß ihm etwas nicht gefällt, sondern er fügt auch noch sein denn hinzu (ed. Petersen u. Olshausen XXV, 159f.).

In der *Hamburgischen Dramaturgie* bezeichnet Lessing den Vertreter des Geschmacksurteils – wie bereits Klopstock – als Kenner und stellt ihm den Liebhaber gegenüber. Kenner und Liebhaber unterscheiden sich darin, daß jener über den ‚allgemeinen Geschmack' verfügt, somit als unparteiischer Sprecher des Publikums aufzutreten berechtigt ist, während dieser nur einen ‚einseitigen Geschmack' besitzt. Damit liegt eine begriffliche Fixierung vor, an der Sulzer offenbar anknüpft:

Ankündigung (22.4.1767): Nicht jeder Liebhaber ist Kenner; nicht jeder, der die Schönheiten eines Stücks, das richtige Spiel eines Akteurs empfindet, kann darum auch den Wert aller andern schätzen. Man hat keinen Geschmack, wenn man nur einen einseitigen Geschmack hat; aber oft ist man desto parteiischer. Der wahre Geschmack ist der allgemeine, der sich über Schönheiten von jeder Art verbreitet, aber von keiner mehr Vergnügen und Entzücken erwartet, als sie nach ihrer Art gewähren kann (V, 24).

Die seit Beginn des 18. Jh. in der frz. und dtsch. Kunsttheorie wechselnden Zuordnungen von Rezipienten- bzw. Kritikerbezeichnungen und Urteilsformen (s. II. (1)) sind in folgendem Diagramm zusammengefaßt:

	Verstandesurteil (VU)	**VU + GU**	**Geschmacksurteil (GU)**	**nicht urteilsfähig**
Lecerf (1705)	sçavans	connoisseurs	peuple	populace
Dubos (1719)	critiques de profession, gens du métier		publique, parterre	bas peuple, peuple du plus bas étage
Encyclopédie (1751/53)	connoisseur		amateur	
Gottsched (1730)	Kunstrichter, Kriticus			großer Haufe
Klopstock (1758)		Richter (Publikum)	Kenner (Publikum)	großer Haufe
Lessing (1767)		Kunstrichter	Mann von Geschmack, Kenner	Liebhaber
Sulzer (1771)	Künstler, Kunstrichter	Kenner		Liebhaber

(4) In der mus. Publizistik des späten 18. und frühen 19. Jh. lassen sich unter pragmatischem Aspekt zwei gegensätzliche Verwendungsweisen des von Sulzer fixierten Begriffspaares Kenner – Liebhaber unterscheiden: einerseits eine PÄDAGOGISCH MOTIVIERTE wie bei Sulzer selbst, d.h. eine Verwendung, in der ‚Kenner' als Zielvorstellung eines mus. Bildungsprogramms erscheint, andererseits eine POLEMISCHE. (a) In ersterem Sinne erscheint das Begriffspaar u.a. bei Forkel, der in seiner „Einladungsschrift zu mus. Vorlesungen",

Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist (Göttingen 1777), den „Plan einer musikalischen Theorie vor[legt], durch welche... der Liebhaber zu einem wahren und ächten Kenner ausgebildet werden kan" (32);
Ziel dieser Theorie, die nach Forkels Meinung „alles in sich enthält, was der Kenner nothwendig wissen muß", ist es, den Liebhaber „in den Stand [zu] setzen, musikalische Kunstwerke mit Sicherheit und Zuverlässigkeit prüfen und beurtheilen zu können... [sowie] sich den Genuß derselben zu veredlen" (10; Forkels Kenner-Begriff umfaßt somit neben kritischer Kompetenz auch volle Genußfähigkeit).

Hinsichtlich der für den Kenner konstitutiven Kriterien weicht Forkel allerdings erheblich von Sulzer ab. Hatte dieser die Bedeutung der Regelkenntnis zugunsten eines primär nachahmungstheor. und wirkungsästhetisch orientierten Kenner-Urteils weitgehend eingeschränkt, so richtet sich Forkels umfangreicher Entwurf einer mus. Theorie ausdrücklich gegen die Vorstellung, „die blosse Natur sey [im Bereich der Musik] die beste Wegweiserin, und mache... alle besondern Regeln und Vorschriften unnöthig" (3):

Da aber diese Abhandlung hauptsächlich dem Liebhaber und Freund der Musik gewidmet seyn soll, der... die von dem Künstler hervorgebrachten Schönheiten der Kunst vernünftig zu geniessen, den Grad ihres Werths oder Unwerths zu bestimmen, und eigentlich Kenner der Kunst zu seyn wünscht, so entsteht die Frage: wie weit ist diese Kenntniß der... Regeln, insbesondere auch ihm nöthig, um seine Urtheile und seinen Beyfall oder Tadel gehörig zu sichern und zu leiten? (7).
Wenn sich also der Musikfreund zu einem Kenner ausbilden will, der im Stande ist, alle die mannichfaltigen Schönheiten der wahren Kunst zu geniessen, zu schätzen, und nach ihrem Range zu unterscheiden... so muß er sich beynahe nicht weniger mit ihrer Natur, mit ihrem eigenen innern Wesen, und mit den daher abgeleiteten Grundsätzen und Vorschriften vertraut machen, als der Künstler selbst (9).

Eine pädagogische Intention zeigt auch der Teilabdruck von Sulzers *Kenner*-Art., den J.A.Hiller in einem Konzertprogramm unter dem Titel „Wer kann von Musik am zuverlässigsten urtheilen?" (Lpz. 19.7.1787) erscheinen läßt (nach Schering 1931, 11 u. 17). Hier geht es darum, das Konzertpublikum über das Verfahren der Musikkritik – freilich nur in allgemeinster Weise – aufzuklären und ihm den Weg vom Liebhaber zum Kenner aufzuzeigen. – Prototyp des Musikkritikers ist in der 2. Hälfte des 18. Jh. somit der aus dem Liebhaberpublikum hervorgegangene, nichtprofessionelle Kenner – ein Leitbild, dem die mus. Publizistik in ihren Kritiken durch Überschriften und Attitüde Rechnung trägt:

C.Fr.Cramer (Hg.), *Magazin der Musik* I (Hbg 1783), darin anon.: *Urtheile über einige neuere mus. Werke, aus dem Briefe eines Kenners, den 24. Junii 1783*: Ausführliche und detaillirende Urtheile davon zu sagen, ist mir meiner Geschäfte wegen, und nicht weniger, wegen meiner Gesundheit die ich jetzt pflege, nicht wohl möglich. Inzwischen will ich Ihnen doch sagen, was ich davon denke... (852ff.).

(b) Zielt die pädagogisch motivierte Begriffsverwendung auf eine graduelle Annäherung des Liebhabers an den Kenner ab, so wird das Begriffspaar in polemischem Zusammenhang als schroffe Alternative exponiert, um den Anspruch des Liebhabers auf Kritik als arrogant und borniert zurückweisen zu können. Das Gegensatzpaar stellt in diesem Zusammenhang die Lösung jener Streitfrage über die Berechtigung des Laienurteils dar, die seit Mitte des 18. Jh. im dtsch. Musikschrifttum diskutiert worden war. So hatte bereits Quantz unter Hinweis auf die zwischen Musikus, Liebhaber und Richter bestehenden Unterschiede festgestellt:

op. cit.: Es ist wohl keine Wissenschaft jedermanns Urtheile so sehr unterworfen, als die Musik. Es scheint als ob nichts leichter wäre, als dieselbe zu beurtheilen. Nicht nur ein jeder Musikus, sondern auch ein jeder der sich für einen Liebhaber derselben ausgiebt, will zugleich für einen Richter dessen, was er höret, angesehen seyn (275).

Die polemische Brauchbarkeit des Begriffspaars Kenner – Liebhaber ist darin begründet, daß es erlaubt, einem Kontrahenten Kompetenzanmaßung vorzuwerfen, indem man ihn als Liebhaber qualifiziert, für die eigene Person aber – ohne daß eigens darauf hingewiesen werden müßte – den Rang des Kenners zu beanspruchen. So äußert Forkel in seiner Polemik gegen Abbé Arnaud, den Parteigänger Glucks (*Mus.-krit. Bibliothek* I, Gotha 1778), zunächst die Vermutung,

die irrige Meynung, daß die Musik, weil sie eine Sprache der Empfindungen sey, von jedem, der seine Empfindungen für irgend eine Kunst oder schöne Wissenschaft gebildet und verfeinert habe, mit Fug und Recht beurtheilt werden könne, [habe] vielleicht den Hrn. Abt veranlaßt, seine Urtheile über die Gluckische Musik... niederzuschreiben (87),

um Arnaud im folgenden unter Hinweis auf die zwischen Kenner und Liebhaber bestehende Distanz disqualifizieren zu können:

Jeder Musikliebhaber hat das Recht, von einer Musik zu sagen, ob sie ihm gefalle, oder nicht; zu sagen, ob sie schön sey, oder nicht, und den Grad ihres Werths bestimmen zu wollen, ist nicht sein, sondern des Kenners Werk, der den Grund seines Urtheils aus den innern Grundsätzen seiner Kunst muß erweisen können (88);
Arnaud hätte – so Forkel – zwar das Recht gehabt, „seine Urtheile über die Gluckische Musik nach seinen Empfindungen, und nach den Wirkungen, die sie in seiner Seele verursacht, oder nicht verursacht hat, niederzuschreiben", sei aber nicht befugt gewesen, „seine Meynungen und Urtheile andern aufzudringen... [und] öffentlich auszustreuen" (87f.).

Ähnlich verfährt Chr.Fr.Michaelis, wenn er Urteile über das Veraltetsein von mus. Werken als Liebhaber-Urteile, d.h. als einseitige Geschmacksurteile relativiert, für sich selbst aber den „Standpunkt des Kenners" beansprucht, d.h. eine kritische Kompetenz, die auf der Basis eines „über Einseitigkeit erhabenen Geschmacks" zwischen zeitlos gültigen und vorübergehenden mus. Erscheinungen zu unterscheiden vermag:

Über das Alter und das Veraltete in der Musik, AmZ XVI (1814): Es giebt gewisse Musikliebhaber, welche manches in vielem Betracht ehrwürdige Werk der Tonkunst mit dem Urtheil abfertigen: das ist alt. Dies soll aber mit andern Worten so viel heißen, als: das ist veraltet, von keinem Interesse, von keiner

Bedeutung mehr für die jetzige Zeit. Und solche Urtheile treffen oft gerade die sogenannten klassischen Werke, die, trotz ihres Alterthums, aus dem Standpunkte des Kenners, und nach einem über Einseitigkeit erhabenen Geschmack, im Wesentlichen nie altern, nie veralten (325);
vgl. Sulzer, Art. *Kenner*: Er [der Kenner] kennet den Geschmak verschiedener Zeiten und Völker, die verschiedenen Grade seines Wachsthums, und unterscheidet genau, was darin den allgemeinen natürlichen Empfindungen, und was den vorübergehenden Sitten, und dem Veränderlichen in der Denkungsart zuzuschreiben ist (6; s. oben II. (3)).

(5) Verbleiben die pädagogisch und polemisch motivierten Begriffsverwendungen semantisch in dem von Sulzer definierten Rahmen, so zeichnet sich eine UMWERTUNG des Begriffspaars in der mus. Publizistik des späten 18. Jh. da ab, wo das mus. Bildungsprogramm der Aufklärung durch das emotionale mus. Bewußtsein des gebildeten Bürgertums abgelöst worden ist. So in der Gegenüberstellung von ‚gebildeter Liebhaberin' und ‚Kunstkennerin' bei Fr. Rochlitz:

Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonkünstler, Sechster Brief. Liebhaberey an Musik, AmZ II (1799): Du… bist jetzt vollkommen das, was man eine gebildete Liebhaberin nennt. Meines Bedünkens bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Person, die, erstens, so viel allgemeine Kultur besitzt, als zum gebildeten Menschen; sodann, so viel allgemeine Kunstkultur, wenn ich so sagen darf, (berichtigtes Gefühl, meyn' ich) als zum geschmackvollen Menschen; endlich, so viel Kenntniss und Ausbildung für diese Kunst im besondern besitzt, als dazu gehört, um ihre Werke zu verstehen, wenn man auch nicht überall sagen kann, warum das oder jenes gerade so und nicht anders ist, wodurch diese oder jene Würkung eigentlich erreicht wurde u. s. w., kurz – eine Person, die so viel musikalische Ausbildung hat, daß ein wirklich empfindungsvolles Musikstück nicht nur sie rührt, sondern auch so rührt, wie es rühren soll. Und was willst du nun mehr? Du willst mehr dabey denken; willst von allem, was du hörst, und was auf dich würkt, dir Rechenschaft ablegen: willst über die Werke der Tonkunst nicht nur, wie bisher, nach Deiner Empfindung, nach deinem Geschmacke, sondern auch aus den Gründen und Regeln der Wissenschaft entscheiden lernen; du willst, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, Kunst-Kennerin werden (178f.).

Die Umwertung der Begriffe wird deutlich, wenn Rochlitz die gebildete Liebhaberin davor warnt, Kennerin werden zu wollen, da „der reine Genuß an… einem musikalischen Kunstwerke" aufhöre, „wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde", grübele: „Aller Genuß in unserem Leben ist mehr oder weniger Traum: und man darf nicht wachen um zu träumen" (179) – eine Position, die Rochlitz später modifiziert hat; so in seinem Aufsatz *Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen* (AmZ XV, 1813), in dem er die Gegenposition vertritt, nämlich: „das Denken stört und mindert den Genuss nicht, sondern mehrt und erhöhet ihn" (315; s. unten III. (3)).
Die bei Rochlitz durch das Attribut ‚gebildet' hervorgehobene Modifizierung des Begriffspaars erscheint bei KochL (1802) als semantische Modifikation, und zwar insofern, als der Liebhaber nicht mehr durch ein unausgebildetes, sondern ein vollkommenes mus. Empfindungsvermögen definiert ist und dem Kenner die Fähigkeit zugeschrieben wird, das (zutreffende) Gefühlsurteil des Liebhabers rational zu begründen:

Art. *Kenner*: Kenner, nennet man diejenigen Personen, die das Schöne oder Schlechte in den Produkten der Kunst nicht allein richtig empfinden, sondern auch die besondern Ursachen angeben können, warum dieses oder jenes in denselben schön oder schlecht sey. Man setzt die Kenner oft den Liebhabern der Kunst entgegen, weil die letztern zwar die Wirkung des Schönen oder Schlechten empfinden, aber keine Kenntnisse von den Ursachen desselben haben;
Art. *Liebhaber*: Oft bezeichnet man mit diesem Worte… diejenigen Personen, die sich nicht mit der Ausübung der Tonkunst beschäftigen, aber so viel Empfänglichkeit für dieselbe besitzen, daß sie ihnen zum Vergnügen und zu einer angenehmen Unterhaltung des Geistes gereicht… [d.h. Personen,] die eigentlich gar keine Kenntnisse der Kunst, wohl aber, es sey nun natürliche Anlage, oder es sey Folge ihrer Geistesbildung, ein so feines Gefühl besitzen, daß sie das Schöne der Produkte der Kunst bey ihrer Ausführung empfinden können. Diese insbesondere sind es, von denen man spricht, wenn man Kenner und Liebhaber einander entgegen setzt, weil sie das Schöne der Kunst empfinden und dadurch gerührt werden, ohne eigentlich zu wissen, warum es schön ist, oder ohne die besondern, sowohl ästhetischen, als mechanischen Mittel zu kennen, wodurch es hervorgebracht wird;
daran anschl. P. Lichtenthal, *Diz. e bibliografia della musica* I (Mailand 1826), Art. *Conoscitore*: Persona che non solo sente il bello ne'lavori d'arte, ma che possiede altresì sufficienti cognizioni della parte meccanica ed estetica dell'arte, le quali lo rendono capace di poter dare un giudizio fondato sul valore de'medesimi. Per lo più si oppongono i Conoscitori a'dilettanti, a motivo che questi, benchè sentano anch'essi il bello de'lavori d'arte, ciò non ostante non sanno dar ragione in che consista propriamente il bello, e con quai mezzi si ottenga;
im Unterschied zu KochL druckt SchillingL IV (1840) im Art. *Kenner* den ersten Teil von Sulzers Art. im Wortlaut mit geringfügigen Modifikationen ab; den zweiten Teil weitgehend unter dem Stichwort *Kritik*.

III. (1) Der ital. Ausdruck dilettante ist seit dem späten 17. Jh. in der Bedeutung ‚nichtberufsmäßiger Kunstausübender' nachweisbar und erscheint gleichzeitig in mus. Zusammenhang als Bezeichnung NICHTPROFESSIONELLER KOMPONISTEN und MUSIKER. So auf mus. Werktiteln in Wendungen wie:

musico di violino diletante (bzw. dilettante) Veneto (T. Albinoni, *Sonate a tre* op. 1, Venedig 1694, Amsterdam o.J.; *Sinfonie e concerti a cinque* op. 2, Venedig 1700, ²1707, Amsterdam o.J., London 1710; sowie auf weiteren Werktiteln Albinonis);
nobile Veneto dilettante di contrappunto (B. Marcello, *Concerti a cinque* op. 1, Venedig 1708; sowie auf weiteren Werktiteln Marcellos);
nobile dilettante (Fr. A. Bonporti, *Concerti a quattro* op. 11, Trient o.J., frühestens 1727); im Titel von op. 1, *Sonate a tre* (Venedig 1696), nennt sich Bonporti „gentilhuomo di Trento";
dilettante erscheint auch in Werktiteln H. Albicastros, Amsterdam o.J., um 1700 (nach A. Hutchings, *The Baroque Concerto*, London 1961, 103).

Der soziale Status der sich dilettante nennenden Komponisten – Albinoni, Marcello und Bonporti entstammen dem Patriziat – sowie deren fachliche Ausbildung machen deutlich, daß dilettante wie sein dtsch. Äquivalent Liebhaber (s. I.) primär als soziologische, nicht als fachlich-qualifizierende Kategorie Verwendung findet. Zunächst Gegenbegriff zu professore, dem Titel berufsmäßiger Künstler und Musiker, erscheint dilettante – offenbar unter dem Einfluß von ‚connoisseur – amateur' und ‚Kenner – Liebhaber' – seit der 2. Hälfte des 18. Jh. auch in Gegenüberstellung zu cognoscitore/conoscitore:

D. Scarlatti, *Essercizi* (London 1738): Non aspettarti, o Dilettante o Professore che tu sia, in questi Componimenti il profondo intendimento;
R. A. Martini, *Esequie della Serenissima Elisabetta Carlotta d'Orleans* (Florenz 1745): Duetti e terzetti, cantati e da'professori, e da'dilettanti, e ascoltati con gran piacere da tutti (nach Tommaseo-Bellini, *Diz. della Lingua Ital.*, Art. *Dilettante*);
L. Boccherini, *Sei sinfonie o sia quartetti* op. 1 (komp. 1761, ersch. Paris 1768), Widmung: ai veri dilettanti e cognoscitori di musica;
vgl. die – an KochL anschließende – Gegenüberstellung von conoscitore und dilettante im Beleg Lichtenthal (1826), s. II. (5).

Die Tatsache, daß das Wort dilettante in den ital. Lexika des 18. Jh. noch nicht verzeichnet wird, dürfte weniger auf dessen geringe Verbreitung, als vielmehr darauf zurückzuführen sein, daß es im Ital. keine kunsttheor. Profilierung erfahren hat und somit keiner Erklärung oder theor. Erörterung bedurfte (dazu Vaget 1970, 138).

(2) Seit 1764/69 ist Dilettante/Dilettant im Dtsch. als Synonym zu Liebhaber nachweisbar. Wie die Belegauswahl bei Vaget (1970, 133 ff.) erkennen läßt, liegt im ersten Stadium der dtsch. Verwendungsgeschichte kein spezifizierter Wortgebrauch vor; vielmehr wird das bereits von Adelung verzeichnete Fremdwort wie sein dtsch. Äquivalent sowohl in der Bedeutung ‚ausübender Laie' als auch im Sinne von ‚Kunstrezipient', sowie mit positiver und negativer Wertung verwendet:

J. Chr. Adelung, *Grammatisch-krit. Wörterbuch* III (Lpz. 1777), Art. *Liebhaber*: Eben so ist in den schönen Künsten der Liebhaber, Ital. Dilettante, derjenige, welcher eine vorzügliche Neigung zu diesen Künsten und den Kunstwerken träget, ohne selbst ein Künstler zu seyn. Nicht alle Liebhaber sind zugleich Kenner (210).

Ist die Rezeption semantisch nicht motiviert, so dürfte sich der ital. Ausdruck Dilettante im Dtsch. zunächst als ein mit besonderem Sozialprestige behaftetes Modewort durchgesetzt haben:

Sulzer gebraucht ihn als abschätzige Bezeichnung für den „curiösen Liebhaber..., der ein Spiel und einen Zeitvertreib aus den schönen Künsten macht", im Unterschied zum Liebhaber, „der den wahren Genuß von den Werken des Geschmaks haben soll" (Vorrede zur 1. Ausg. der *Theorie* 1771) – eine Unterscheidung, aus der sich unschwer Kritik am typisch aristokratischen Umgang mit Kunst herauslesen läßt (vgl. Nägeli, zit. III. (3));
Goethe spricht, die negative Akzentuierung übernehmend, in seiner Sulzer-Rezension (1772), nun allerdings im Hinblick auf den Adressaten der Sulzerschen *Theorie*, vom „ganz leichten Dilettante nach der Mode" (Hamburger Ausg. XII, 15 f.);
J. T. Hermes läßt das Fremdwort von einer Romanfigur als „neumodisch" und „sehr entbehrlich" bezeichnen (*Sophiens Reise von Memel nach Sachsen* III, Lpz. 1778, 52; nach Koopmann 1968, 182).

Die von Vaget (1970, 138 ff.) vertretene These, die Entlehnung des Fremdworts sei nicht direkt aus dem Ital., sondern auf dem Umweg über das Engl. erfolgt, wo es seit 1734 in der Bezeichnung „Society of Dilettanti" – es handelt sich um eine Gesellschaft von Liebhabern ital. und klassischer Kunst – zu belegen ist, erscheint insofern unhaltbar, als Musikdrucke das ital. Wort bereits zu Beginn des 18. Jh. international bekannt machten (s. III. (1)).
Im Unterschied zum allgemeinen Sprachgebrauch scheint der Ausdruck Dilettant sich in mus. Zusammenhang zunächst als wertneutrale, d. h. in positivem und negativem Kontext zu verwendende Bezeichnung für den NICHT-PROFESSIONELLEN MUSIKAUSÜBENDEN und KOMPONIERENDEN durchgesetzt zu haben – ein Wortgebrauch, der von KochL (1802) auf die Intention zurückgeführt wird, zwischen praktizierendem und rezeptivem Liebhaber terminologisch zu differenzieren:

Art. *Dilettant*: Darunter verstehet man eine Person, die eine Singstimme oder ein Instrument zu ihrem Vergnügen ausübt, ohne die Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung zu machen, oder sich durch dieselbe Unterhalt zu verschaffen;
Art. *Liebhaber*: Oft bezeichnet man mit diesem Worte... auch diejenigen, welche die Musik als eine Nebenbeschäftigung zu ihrem Vergnügen, und nicht als Erwerbsmittel zu ihrem Unterhalte, ausüben. Diese letzte Klasse der Liebhaber bezeichnet man lieber und bestimmter mit dem italiänischen Worte Dilettanten, um sie von der ersten [Liebhaber in Opposition zu Kenner] zu unterscheiden;
Allg. dtsch. Bibliothek II (1769): Die Composition in den 72 Piecen ist herzlich schlecht. Die Dilettanten sollten wirklich nicht alles, was sie aushecken, gleich in Kupfer stechen oder drucken lassen (243 f.; nach Vaget, 1970, 135);
J. Fr. Daube, *Der mus. Dillettante, eine Wochenschrift* (Wien 1770); ders., *Der mus. Dillettant, eine Abhandlung des Generalbaßes* (Wien 1771); ders., *Der mus. Dilettant, eine Abhandlung der Komposition* (Wien 1773); nach H. Gericke, *Der Wiener Musikalienhandel 1770–1778*, Graz u. Köln 1960, 116);
Chr. Fr. D. Schubart, *Dtsch. Chronik* (Augsburg 1774): Dem schönen Geschlecht und andern bloßen Dilettanten sind sie [Sonaten] immer zu empfehlen (232; nach Schulz, *Dtsch. Fremdwörterbuch* I, 144);
ders., *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806, geschr. 1784/85): Seine [Puntos] Compositionen sind eben so trefflich als sein Vortrag; nur setzen sie immer einen Meister voraus, – für Dilettanten sind sie nicht geschrieben (183);
C. Fr. Cramer (Hg.), *Magazin der Musik* II (Hbg 1784), darin anon.: *Nachrichten von dem großen Concerte in London, zum Andenken Händels*: [London 11.5.1784:] Da man alle hiesige Diletanten öffentlich aufgefordert hat, zur Verherrlichung dieses Festes das Ihrige beyzutragen, so hatten sich bereits bis zum 25sten März [268 Instrumentalisten und 225 Sänger] dazu gemeldet... [19.5.:] Die Liebhaber, welche freywillig mitspielen, erhalten silberne, und diejenigen, welche vorzüglich zu dieser Unternehmung beschäftigt gewesen, goldene Medaillen, welche ausdrücklich zu diesem Ende gepräget werden (162 u. 164 f.);
J. Fr. Reichardt, *Mus. Almanach* (Bln 1796): Ich werde [in dem folgenden Tonkünstlerlexikon] unter den komponierenden und ausübenden Tonkünstlern überall keinen nennen, dem die Tonkunst nicht sein Hauptgeschäft ist, also keine Art von Dilettanten; wenn es gleich meinem Herzen schwer werden wird, einen so feinen Kunstrichter und gründlichen Komponisten, als mein Freund Zelter in Berlin ist, so edle Eifrer für die Tonkunst und so gefühlvolle Komponisten als Spazier in Berlin und Dahlberg in Mannheim, ungenannt zu lassen (nach Schering 1931, 19);
I. Mosel, *Ueber die Musik der Chöre aus Collin's Tragödie: Polyxena*, Vaterländische Blätter V (Wien 1812): Alle Musikstücke dieses Concerts waren von Dilettanten componirt, und wurden, unter der Leitung eines Dilettanten, von einem, größtentheils aus Dilettanten bestandenen Orchester – nach nur zwey Proben – zur allgemeinen Zufriedenheit ausgeführt (17; nach Th. Antonicek, *Musik im Festsaal der österr. Akad. der Wissenschaften*, Wien 1972, 47).

*

Exkurs: Der Begriff Dilettant und seine seit 1795 zunächst in der Form Dilettantism nachweisbare Ableitung Dilettantismus erfahren ihre kunsttheor. Ausprägung durch Goethe und Schiller, denen es im Anschluß an K. Ph. Moritz in ihren gemeinsamen Bemühungen um eine klassizistische Kunsttheorie darum geht, Dilettant und Künstler hinsichtlich der schaffenspsychologischen Voraussetzungen und des kunstproduktiven Verfahrens voneinander abzugrenzen (Schemata *Über den Dilettantismus*, 1799) Dabei knüpft die Konzeption des Dilettantenbegriffs, der be

Schiller (1795) an die Stelle des von Moritz noch im umfassenden Sinne verwendeten Liebhaberbegriffs tritt, an den Begriff des gefühlvollen Liebhabers an (s. II. (2)): Ist der Liebhaber durch sein Empfindungsvermögen gekennzeichnet, so bildet diese Fähigkeit für den Dilettanten den Antrieb zur Eigenproduktion, während der wahre Künstler seinen Schaffensimpuls nicht von den aus Kunstwerken empfangenen Wirkungen, sondern durch sich selbst erfährt. Trotz Goethes und Schillers Absicht, „Nutzen und Schaden" des Dilettantismus gegeneinander abzuwägen (so wird der ausübende mus. Dilettant, im Unterschied zum komponierenden, durchaus positiv beurteilt), ist der von ihnen konzipierte Begriff des Dilettanten, als Gegenbegriff zum klassizistischen Begriff des Künstlers, im wesentlichen negativ bestimmt (Vaget 1970, 156ff.).

Hinsichtlich der Eingrenzung von Dilettant auf den praktischen Liebhaber beruft sich Goethe auf eine Mitteilung Chr. Jagemanns (2.6.1799): „Das Wort *Dilettante*... bedeutet einen Liebhaber der Künste, der nicht allein betrachten und genießen sondern auch an ihrer Ausübung Theil nehmen will" (Weimarer Ausg. I/47, 321).

Demgegenüber hatte Goethe im Brief an W.v. Humboldt (26.5.1799) den hier noch im weiteren Sinne verstandenen Ausdruck Dilettantism/Dilettantismus durch das Attribut ‚praktisch' eigens eingeschränkt: „Es ist nun auch eine Abhandlung auf dem Wege, über den Dilettantismus in allen Künsten, versteht sich den praktischen. Es soll darinn dargestellt werden sein Nutzen und Schaden fürs Subject sowohl als für die Kunst und für das Allgemeine der Gesellschaft... Haben Sie doch die Güte, mir etwas von dem praktischen Dilettantism in Spanien, von welcher Kunst es auch sey, zu melden" (Weimarer Ausg. IV/14, 98f.).

Im Hinblick auf die Verwendung des bereits 1795 bei Schiller nachweisbaren Ausdrucks Dilettantism/Dilettantismus spricht Goethe im Brief an Schiller (22.6.1799) von einer gemeinsamen Namengebung: „... die Arbeit über den Dilettantismus... ist von der größten Wichtigkeit... Denn wie Künstler, Unternehmer, Verkäufer und Käufer und Liebhaber jeder Kunst im Dilettantism ersoffen sind, das sehe ich erst jetzt mit Schrecken, da wir die Sache so sehr durchgedacht und dem Kinde einen Nahmen gegeben haben" (Weimarer Ausg. IV/14, 118f.).

*

(3) Dem schaffenspsychologisch orientierten pejorativen Dilettantismusbegriff, der im kunsttheor. und kulturkritischen Schrifttum bis ins frühe 20. Jh. weiterwirkt (Vaget 1970, 148–158), setzt die mus. Publizistik, soweit sie sich als Organ der mus. Laien versteht, in der 1. Hälfte des 19. Jh. eine SOZIALPSYCHOLOGISCH ORIENTIERTE POSITIVE Dilettantismusauffassung entgegen. Dieser apologetische Begriff, der den mus. Laien ein positives Selbstverständnis vermitteln soll, bezieht sich auf die GESAMTHEIT DER AUSSERBERUFLICHEN MUS. TÄTIGKEITEN, umfaßt also neben Reproduktion und Rezeption auch kompositorische und wiss.-theor. Aktivitäten. Dilettantismus in diesem Sinne ist somit nicht dem Begriff des künstlerischen Schaffens, sondern dem der Berufsarbeit entgegengesetzt. Seine positive Begründung zielt daher nicht auf eine Legitimation gegenüber der – im emphatischen Sinne – künstlerischen mus. Produktion ab, sondern darauf, ihn in das von Arbeitsethos und Berufsmoral geprägte bürgerliche Bewußtsein zu integrieren, und zwar unter Hinweis auf seine kompensatorische Funktion. Das heißt: die unter dem Generalbegriff zusammengefaßten außerberuflichen mus. Tätigkeiten werden insofern legitimiert, als ihnen, insbesondere unter Berufung auf den Begriff ganzheitlicher Bildung, die Aufgabe zugeschrieben wird, die aus der arbeitsteiligen Produktionsweise resultierenden psychischen Schäden zu kompensieren:

C. Fr. Michaelis, *In wie fern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik, und einen untadelhaften Zweck der Erholung bey derselben?*, AmZ V (1802): Es giebt keinen Dilettantismus in der Kunst; man ist entweder Künstler oder man ist es nicht. Allein zur Befriedigung derer, die mit dem Wort Dilettant noch andere Begriffe verbinden, ohne von der wahren Kunst gering zu denken, erlaube ich mir hier einige Bemerkungen... Es giebt sehr achtungswürdige Personen, die sich pflichtmässig einem ernsten nützlichen Berufe widmen, bey welchem Geschmack und Kunst wenig oder gar keinen Einfluss haben; es giebt Geschäftsleute, welche in trockenen Arbeiten einen grossen Theil ihrer Stunden hinbringen. Kurz, es giebt Menschen, die durch ihren Beruf auf einen gewissen Mechanismus der Thätigkeit beschränkt sind, dessen ungeachtet aber nicht nur feine Empfänglichkeit, sondern auch Talent für schöne Kunst besitzen, und zu dieser in den Stunden der Muse gern Zuflucht nehmen, entweder um sich an ihren Produkten zu ergötzen, oder um sie selbst auszuüben. Da sie von der schönen Kunst... nicht, wie man sagt, fait machen, da sie ihr Metier nicht ist... so nennen sie sich mit Bescheidenheit Dilettanten, blose Liebhaber der Kunst, um sich nicht unter den Rang der wirklichen Künstler und Kenner hinaufzustellen (209f.).

Die dem Dilettantismus im bürgerlichen Berufsleben zukommende kompensatorische Funktion wird im weiteren mit den positiv interpretierten Begriffen Erholung und Zerstreuung verdeutlicht (212f.). Darüber hinaus ist für die positive Bewertung die idealistische Unterscheidung von innerem und äußerem Beruf maßgebend – eine Auffassung, die es erlaubt, den Dilettanten über den professionellen, somit den Zwängen des Erwerbslebens unterliegenden Künstler zu stellen:

Man erkennt leicht, dass der von sich und andern sogenannte bescheidene Dilettant gar oft mit mehr Recht ein wahrer Künstler und Kunstkenner zu heissen verdienen könne, als der Künstler von Handwerk. Jener huldigt der Kunst nicht, weil er muss, weil äussere Nothwendigkeit ihn zwingt, nicht, weil sie zu seinem äusseren Berufe gehört, sondern aus innerem Trieb, aus unbefangenem Sinn und Geschmack, aus innerem Berufe: hierzu kömmt, dass seine der Kunst geweihte Kraft sich mehr allein aus sich selbst nähren, weniger durch zufällige eitle Rücksichten vom idealischen Wege abgelenkt werden kann, als meistens bey dem Künstler von Profession der Fall ist (210);

vgl. Anon., *Ueber Dilettanten in der Tonkunst*, AmZ XXXII (1830): Der Dilettant hat von der Natur eben die Organe, eben das Gefühl, und oft viel mehr Geistesbildung erhalten, als diejenigen Personen, welche sich dem Stande eines Musikers widmen (65).

Daß die Idee des Dilettantismus in der Tat seitens der bürgerlichen Amts- und Pflichtauffassung der Kritik ausgesetzt war und somit der Legitimation bedurfte, zeigt ein anon. erschienener Art. in der AmZ XXVII (1825), in dem der Dilettantismus als „künstlerische Nebenbeschäftigung" dem „eigentlichen Lebensberufe" gegenübergestellt wird, allerdings nicht um ihn zu rechtfertigen, sondern um ihm eine sozial schädigende Wirkung vorzuwerfen. So möchte der anon. Verfasser die „Liebhaberey zur Musik" ganz auf ihre gemeinschaftsbildende Wirkung – „gesellige Erheiterung" und „gemeinsame Erhebung" – eingeschränkt wissen:

Das menschliche Elend hat zum Theil der Dilettantismus verschuldet, ja man könnte es ihm ganz aufbürden. Würde jeder Mensch thun, was seines Amtes, seiner strengen Pflicht ist, das Elend verschwände von der Welt... Die meisten Laster waren in ihren Anfängen nichts als Liebhabereyen, und so manche Liebhaberey scheinbar edlerer Art wirkt doch beim Menschen dem Laster ähnlich, sie zieht ihn aus der eigentlichen Mitte seines Lebens, seiner Pflicht (546).

Gegenüber dem apologetischen, den mus. Laien zur Selbstidentifikation angebotenen Dilettantismusbegriff dürften die kritischen Momente, die Fr. Rochlitz im Anschluß an den Liebhaberbegriff und das mus. Bildungskonzept des 18. Jh. mit dem Begriff des Dilettanten verbindet, für das allgemeine mus. Bewußtsein im frühen 19. Jh. kaum repräsentativ sein. Dies auch insofern nicht, als Rochlitz den Begriff nicht – wie sonst in der mus. Publizistik üblich – soziologisch, d.h. als Bezeichnung für den nichtprofessionellen Musikausübenden definiert, sondern, ähnlich wie Goethe und Schiller, psychologisch, d.h. als Benennung für den einseitig emotionalen Musiker- und Rezipiententypus:

Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen, AmZ XV (1813): Der Dilettant ist ihm [dem Verf.] der Freund der Tonkunst, welcher bey seinen Beschäftigungen mit ihr und ihren Erzeugnissen, thätig oder geniessend, blos oder doch ganz vorzüglich seinem individuellen Geschmacke folgt – jenem, ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wol auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne dass man recht weiss, woher. So hat denn der Dilettant bey seinen Beschäftigungen mit der Tonkunst und ihren Erzeugnissen nur ihre Beziehung auf ihn selbst vor Augen: er sucht nur eine angenehme Unterhaltung, ein anständiges Vergnügen... Ob dann ein solcher Freund der Musik von ihr Profession mache oder nicht; ob er in der Ausführung viel oder wenig, Vorzügliches oder Alltägliches leiste: darauf kömmt es hier nicht an (311).

Eine umfassende Erörterung des mus. Dilettantismus aus soziologischer und psychologischer Sicht unternimmt H. G. Nägeli in der ersten seiner *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (Tübingen 1826). Einleitend unter Dilettantismus sowohl rezeptive als auch produktive und reproduktive Tätigkeiten zusammenfassend, konzentriert sich Nägeli darauf, die verschiedenen Arten des rezeptiven Dilettantismus voneinander abzugrenzen. Und zwar unterscheidet er einerseits vier, aus den sozialen Verhältnissen resultierende Arten des Dilettantismus:

den Dilettantismus... wie er verschiedenartig schon in den bloßen Civilisations-Verhältnissen sich offenbart, theils aus dem Bedürfniß der Zerstreuung und des Zeitvertreibs entspringt, theils als Charakterzug der Wechselgunst und der Neugierde erscheint (9);

andererseits drei aus verschiedenen psychischen Dispositionen hervorgehende Arten: den Dilettantismus, „wie er aus den ursprünglichen Gemüthsanlagen [den Gefühlen, Anschauungen und Ideen] schon hervorgeht“ (9).

Die von bürgerlichem Bewußtsein getragene positive Akzentuierung des Dilettantismusbegriffs geht aus Nägelis Ausführungen insofern hervor, als der Dilettant, der in der Kunst Zerstreuung von der einseitigen Beanspruchung durch seinen Beruf sucht, unter Rückgriff auf die Argumentation Michaelis' (AmZ 1802) voll gerechtfertigt wird, während die Bewertung der aristokratischen Dilettanten, d.h. jener Dilettanten, „welche bey unserer Kunst ihren Zeitvertreib suchen“, in distanziert-ironischem Ton gehalten ist:

Wer seine Zeit mit Berufsgeschäften nicht auszufüllen, wer keinen eigentlichen Beruf, oder eigentlich gar keinen hat, der verräth doch einigermaaßen einen edeln Sinn, wenn er einen Theil seiner Zeit im Gebiete der Kunst zubringen will (7).

Leitbild der mus. Rezeption ist für Nägeli der als dritter Typ der zweiten Klassifikation beschriebene „geistige Dilettant“, ein Begriff, der hier offensichtlich die Nachfolge von Sulzers Kennerbegriff angetreten hat und wohl ebenso aufschlußreich für das Selbstverständnis seines Autors sein dürfte wie jener:

Nun endlich kommen wir auf den Dilettantismus zu sprechen, der im geistigen Aufleben und Aufstreben sein Element findet. Diesem genügen nie bloße Gefühle, wären es auch die innigsten, nie bloße Anschauungen, wären es auch die erhabensten, selbst nicht beyde zusammen in ihrer Wechselseitigkeit und Durchdringung... Mit Absicht und Einsicht nennt er seinen Dilettantismus selbst einen geistigen; mit Vorsicht und Umsicht will er damit seine Kräfte, welche der Sprachgebrauch vorzugsweise die geistigen nennt, als Verstand und Vernunft, mit Vorstellungen und Ideen beschäftigen und bereichern. Sein geistiges Streben geht daher bey jedem Kunstwerk darauf aus, jedes Einzelne mit Allem im Zusammenhang aufzufassen; sein Streben geht nur auf Zusammenhang, Planmäßigkeit, Mannigfaltigkeit in Einheit, Ideenreichthum. Seine Geistesthätigkeit bestehet dabey in steten Vergleichen, Unterscheiden, Beziehen, Bey-, Unter- und Ueberordnen. Sie wird beim Tonkunstwerk vorzüglich durch das angezogen, was höhere Composition, was in unserer Sprache Ausarbeitung, was wohlberechnet heißt; auch das Neue im Kunstwerk, das der menschliche Geist nicht berechnet, sondern erfindet, faßt solch ein geistiger Dilettant im Kunstwerk auf, als neue Lösung eines künstlerischen Kalküls (15).

Eine kunstgeschichtlich argumentierende Apologie des mus. Dilettantismus verfolgt G. W. Fink, der – möglicherweise im Anschluß an entsprechende Äußerungen Rochlitz' – im Dilettantismus eine notwendige Begleiterscheinung der herrschenden Kunst einer Zeit sieht, den zeitgenössischen mus. Dilettantismus somit als notwendigen Bestandteil der dtsch. Musikkultur auffaßt (AmZ XXXV, 1833). Zwar könne, so räumt Fink ein, wo „die Musik-Ausübung so allgemein zu Hause“ sei wie in Deutschland, „nicht überall wahrer Beruf zur Kunst die Triebfeder seyn“ (9), doch sei „vom teutschen Dilettantismus bey weitem mehr Gutes als Nachtheiliges zu erwarten“ (8) – eine Feststellung, die er durch die hervorragenden Vertreter des dtsch. Dilettantismus wie Forkel, E. T. A. Hoffmann, Gerber, Kiesewetter, v. Winterfeld, G. Weber und Thibaut gerechtfertigt sieht:

Ueber den Dilettantismus der Teutschen in der Musik, AmZ XXXV (1833): Wir rechnen natürlich Alles unter die Dilettanten, was nicht zur Zunft gehört, was nicht von der Tonkunst lebt... Unsere allermeisten und allerbesten Schriftsteller über Musik, wer sind sie denn? und welche Nation hat bessere aufzuweisen? Es sind Dilettanten, Männer, die nicht zunftmässig sind, die nicht von Musik leben (10f.);
vgl. Rochlitz, *Die Fuge*, AmZ XV (1813): Unsere Zeit lässt sich in Hinsicht auf Tonkunst vielleicht mit dem dreyzehnten Jahrhundert in Hinsicht auf Poesie (in Deutschland) vergleichen. Nicht nur die weite Verbreitung einer gewissen Bildung und Geschicklichkeit in der Musik, sondern auch die eigene Gestaltung ihrer meisten Werke, wie beydes in unsern Tagen zu bemerken und in gleichem Grade nie dagewesen ist, scheint zunächst Folge des, jetzt eben auf diese Kunst fast ausschliesslich gerichteten *allgemeinen* Kunstvermögens; und die Dilettanten sind es vornämlich, die dem Strome seine fast unübersehbare Breite und dies Bett gegeben haben, worin er nun mehr stürmisch aufwallt, als ruhig und würdevoll dahinzieht... Wir kehren zurück, wiederholend: die Tonkunst, was, und grossentheils auch wie sie jetzt ist, ward vornämlich durch den Dilettantismus (309f.).

(4) Für die Bedeutungsentwicklung von Dilettant und Dilettantismus sind nach 1850 in mus. Bereich zwei Tendenzen bestimmend: einerseits Einengung auf den Aus-

ÜBENDEN BZW. AUF AUSÜBUNG, andererseits eine allmählich zunehmende NEGATIVE WERTUNG – letzteres eine Tendenz, die wohl weniger auf den Einfluß der schaffenspsychologisch orientierten Begriffsvariante zurückzuführen ist, als vielmehr darauf, daß kritische Anmerkungen zum Phänomen des mus. Dilettantismus, die in der 1. Hälfte des 19. Jh. noch rein akzessorischen Charakter haben (so bei Schilling der Vorwurf der Einseitigkeit), allmählich auf die Konnotationen des Begriffs abfärben und schließlich als negative Bestimmungsmerkmale in den Begriffsinhalt eingehen:

SchillingL II (1840), Art. *Dilettant*: Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunst überhaupt, u. der Tonkunst insbesondere, sofern er dieselbe nicht ex professo, sondern blos zum Vergnügen treibt, oder sich an ihren Werken ergötzt... Die Kunstliebhaberei des Dilettanten nennt man Dilettantismus... Der musikalische Dilettantismus hat namentlich in Deutschland eine ehrenwerthe Culturstufe eingenommen... Bei einer solchen Verallgemeinerung der musikalischen Kunst und Kunstliebhaberei ist jedoch der affectirte Kunstsinn, und die offenbare Einseitigkeit des modernen Dilettantismus nicht zu übersehen... Der Dilettantismus kann nur dann auf wahre Kunstwürde Anspruch machen, wenn er sich nicht in seiner gewöhnlichen Einseitigkeit verflüchtigt, und ächte Kunst übt und fördert;
Paul, *Handlexikon* (1873), Art. *Dilettant* (im Anschluß an Schilling, aber mit bezeichnenden Veränderungen): Dilettant, ausübender Liebhaber der Musik, der die Kunst nicht ex professo treibt... Der Dilettantismus ist die Kunstliebhaberei, die aber, wie es schon im Namen liegt, nicht auf eine einseitige Richtung der Kunst ihre Sympathien werfen soll... Ein solcher musikalischer Dilettantismus hat namentlich in Deutschland früher eine ehrenwerte Culturstufe eingenommen, der moderne Dilettantismus scheint sich leider zum großen Theile nur eines affectirten Kunstsinnes, der ohne von musikalischem Wissen unterstützt zu sein, sich im Kritisiren, Aesthetisiren und Räsoniren gefällt, zu erfreuen;
RiemannL ([1882] [8]1916), Art. *Dilettant*: Dilettant... im Gegensatz zum Berufsmusiker... Das Wort D. hatte früher durchaus nicht den Beigeschmack von Geringschätzigkeit, den man jetzt damit verbindet... Heute versteht man leider unter Dilettantismus eine oberflächliche und manirierte Kunstübung sowohl auf dem Gebiet der Ausführung als auch der Komposition. Ein D. ist, wer nichts Rechtes gelernt hat; es ist Ehrensache der Dilettanten, ihren Namen wieder zu rehabilitieren;
demgegenüber erscheint Dilettant (mit der Ableitung Dilettantentum) noch bei H. Kretzschmar als wertneutraler Gegenbegriff zu Berufsmusiker/Fachmusiker:
Mus. Zeitfragen (Lpz. 1903): Der Privatunterricht... erzieht der Kunst ihre eigentlichen Jünger, Berufsmusiker und Dilettanten... Trüge dieser reichliche Privatunterricht die rechten Früchte, so müßten wir den vorhergegangenen Jahrhunderten ein weit überlegnes Dilettantentum entgegenstellen können... Der Gegenwart fehlt nun diese Mitarbeit der Dilettanten in der Komposition mit Ausnahme des Liedes so gut wie ganz, in der Musikschriftstellerei äußert sie sich vorwiegend verwirrend, in der ausführenden Musik zwar sehr breit, aber ebenso unbedeutend (28f.).

Daß der Prozeß der Bedeutungsverschlechterung gegen Ende des 19. Jh. noch nicht abgeschlossen ist, lassen auch A. Lichtwarks Bemühungen erkennen, den im Bereich der bildenden Kunst negativ besetzten Dilettantismusbegriff unter Hinweis auf den als positiv vorausgesetzten Begriff des mus. Dilettantismus aufzuwerten:

Wege u. Ziele des Dilettantismus (München 1894): Mit einem schmerzlichen Gefühl mag mancher Maler in das Lager der Musik hinüberschauen... Das ungeheuere Heer der dilettantischen Gebildeten hebt und trägt die Produktion. Mit Recht hat man betont, daß die Musik auf den Dilettantismus angewiesen sei (23);
In der Schrift... ist bereits ausdrücklich auf die erziehliche Funktion des ernsthaften Dilettantismus hingewiesen und das dilettantisch erzogene Publikum des Konzertsaales dem unerzogenen (und deshalb so oft ungezogenen) Publikum der Ausstellung gegenüber gestellt (38).

Die Abwertung des mus. Dilettantenbegriffs scheint demnach erst im frühen 20. Jh. ihren Abschluß gefunden zu haben: seit den 1920er Jahren wird der nichtprofessionelle Musikausübende in positivem Sinne nicht mehr als Dilettant, sondern als Laie bezeichnet – letzteres ein Ausdruck, der im frühen 19. Jh. einerseits einen im Vergleich zum Dilettanten ungebildeteren Rezipiententypus bezeichnete (so bei Rochlitz 1813, s. II. (2), Schluß), andererseits bereits als Synonym zu Dilettant/Liebhaber verwendet wurde (so von Hegel 1818, s. II. (2) (c)).
Gegenüber dem auf nichtprofessionelle Musikausübung bezogenen Dilettantismusbegriff, der bis Anfang des 20. Jh. in positivem Sinne nachzuweisen ist, bleibt die kritische Anwendung der schaffenspsychologisch orientierten Begriffsvariante auch nach 1850 in mus. Zusammenhang peripher. Insofern erscheint es fraglich, ob eine von E. Newman ohne ihren Kontext zitierte Bemerkung über Wagner und Berlioz aus den *Grenzboten* (Lpz. 1851) wirklich produktionsästhetisch-negativ gemeint ist, oder aber als neutraler Hinweis auf die autodidaktischen Voraussetzungen, die in den genannten Gattungen bei beiden Komponisten bestimmend waren:

Wagner is a dilettante in the Opera, as Berlioz is in the Symphony (*The Life of R. Wagner* II, New York [4]1965, 224).

Mit eindeutig negativer Akzentuierung erscheint der Dilettantismusbegriff dagegen in Brahms' selbstkritischer Briefäußerung an Cl. Schumann (9.11.1857), in der die Arbeit am ersten Satz des D-moll-Klavierkonzerts im Hinblick auf den langwierigen, stockenden Kompositionsprozeß als Dilettantismus charakterisiert und damit der Vorstellung vom genialen Schaffen entgegengesetzt wird:

Ich dachte dieser Tage über meinen ersten Concertsatz nach. Du glaubst nicht, was mir der für Kummer macht. Er ist eben durch und durch verpfuscht, das ist der Stempel des Dilettantismus, wer kommt jetzt endlich darüber hinaus (nach B. Litzmann, *Clara Schumann* III, Lpz. 1908, 25).

Eine gewisse Tradition gewinnt der schaffenspsychologisch-pejorative Dilettantismusbegriff in mus. Kontext wohl erst in der kritischen Auseinandersetzung mit Wagner. Hatte bereits O. Ludwig (gest. 1865), das klassizistische Theorem von der Reinheit der Gattungen voraussetzend, Wagners Konzeption des Gesamtkunstwerks als „Ausgeburt des Dilettantismus" kritisiert, so charakterisiert Nietzsche im Vierten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1876) die schaffenspsychologischen Voraussetzungen des jungen Wagner mit dem Neologismus ‚Dilettantisieren':

O. Ludwig, *Reinhaltung der Kunstgattungen*: Der Dilettantismus verwischt die Grenzen. Das Drama der Zukunft ist eine Ausgeburt des Dilettantismus, der mehrere Künste, aber keine gründlich zu treiben gelernt hat (*Ges. Schriften*, ed. Stern, Lpz. 1891, VI, 29);
Fr. Nietzsche, *R. Wagner in Bayreuth*: Ihn schränkte keine strenge erb- und familienhafte Kunstübung ein: die Malerei, die Dichtkunst, die Schauspielerei, die Musik kamen ihm so nahe als die gelehrtenhafte Erziehung und Zukunft; wer oberflächlich hin-

blickte, mochte meinen, er sei zum Dilettantisieren geboren (ed. Schlechta, ^{6}1966, I, 371).

Im Anschluß an Nietzsche versucht Th. Mann in seinem Wagner-Essay von 1933 den ambivalenten Zug von Wagners Kunst mit der paradoxen Formel „ins Geniehafte getriebener Dilettantismus" zu erfassen – eine Formel, die bereits in Manns Novelle *Der Bajazzo* (1897) präformiert ist, in der eine Musik – es handelt sich unverkennbar um die Wagnersche – von der Titelfigur als „ruchlos genialer Dilettantismus" bezeichnet wird (dazu Vaget 1970, 156):

Leiden und Größe R. Wagners: Tatsächlich und nicht nur oberflächlich [vgl. das Nietzsche-Zitat], sondern mit Leidenschaft und Bewunderung hingeblickt, kann man sagen, auf die Gefahr hin, mißverstanden zu werden, daß Wagners Kunst ein mit höchster Willenskraft und Intelligenz monumentalisierter und ins Geniehafte getriebener Dilettantismus ist. Die Vereinigungsidee der Künste selbst hat etwas Dilettantisches [vgl. das Ludwig-Zitat] und wäre ohne die mit höchster Kraft vollzogene Unterwerfung ihrer aller unter sein ungeheures Ausdrucksgenie im Dilettantischen steckengeblieben. Es ist etwas Zweifelhaftes um seine Beziehung zu den Künsten; so unsinnig es klingt, haftet ihr etwas Amusisches an... Nun denn, das Genie Richard Wagners setzt sich aus lauter Dilettantismen zusammen (*Ges. Werke* 1960, IX, 375f. u. 381); s. auch Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner* (1952), II: *Gestus*;
der analoge Ausdruck ‚genialer Dilettant' als Bezeichnung für den Komponistentyp des fin de siècle bei H. Eisler, *H. Wolf: Der Corregidor*, Die Rote Fahne XI (1928): Dieser Hugo Wolf... war der Typus des genialen Dilettanten in der Musik und gilt als der Begründer des modernen Liedes. In Wahrheit fängt mit ihm die Zersetzung der bürgerlichen Lyrik an (ed. Mayer I, 68).

*

Exkurs: Während der mus. Begriff des Dilettanten seit der 2. Hälfte des 19. Jh. im Dtsch. nicht mehr den Rezipienten umfaßt, handelt es sich bei dem in Debussys Neuprägung ‚Antidilettant' polemisch vorausgesetzten Dilettantentyp um den saturierten mus. Rezipienten:
Cl. Debussy, *L'entretien avec M. Croche* (1901), in: *Monsieur Croche et autres écrits*: Comme son insupportable sourire se manifestait particulièrement aux moments où il parlait de musique, je m'avisai tout à coup de lui demander sa profession. Il me répondit d'une voix qui tuait toute tentative de critique: „Antidilettante..." et continua sur un ton monotone et exaspéré: „Avez-vous remarqué l'hostilité d'un public de salle de concert? Avez-vous contemplé ces faces grises d'ennui, d'indifférence, ou même de stupidité? Jamais elles ne font partie des purs drames qui se jouent à travers le conflit symphonique où s'entrevoit la possibilité d'atteindre au faîte de l'édifice sonore et d'y respirer une atmosphère de beauté complète? (ed. Lesure 48f.).
Der Begriff des Antidilettanten wurde von P. Boulez (*Musikdenken heute*, Mainz 1963) aufgegriffen und in produktionsästhetischem Sinne umgedeutet: „... ich rühme mich, ein unumschränkter Antidilettant zu sein" (9).

*

Lit.: A. Dresdner, Die Entstehung d. Kunstkritik, München 1915, ^{2}1968, 107f.; A. Schering, Künstler, Kenner u. Liebhaber d. Musik im Zeitalter Haydns u. Goethes, JbP XXXVIII, 1931; G. Baumann, Goethe: „Über den Dilettantismus", Euphorion XLVI, 1952; H.-Chr. Worbs, Komponist, Publikum u. Auftraggeber. Eine Unters. an Mozarts Klavierkonzerten, in: Kgr.-Ber. Wien 1956; J. Habermas, Strukturwandel d. Öffentlichkeit, Neuwied u. Bln 1962, ^{5}1971, 55ff.; H. Holtzhauer, Goethe: Kunst u. Dilettantismus. Probleme d. Goethezeit u. d. Gegenwart, in: Weimarer Beitr. IX, 1963; M. Just, Lecerf de la Viéville: Comparaison de la Musique Italienne et de la Musique Françoise (1704–1706), in: Kgr.-Ber. Leipzig 1966; Art. Kenner u. Liebhaber, in: RiemannL Sachteil, Mainz 1967; C. Dahlhaus, Der Dilettant u. d. Banause i. d. Musikgesch., AfMw XXV, 1968; H. Koopmann, Dilettantismus. Bemerkungen zu einem Phänomen d. Goethezeit, in: Studien zur Goethezeit. Fs. Blumenthal, hg. von H. Holtzhauer u. B. Zeller, Weimar 1968; H. Bitzer, Goethe ü. d. Dilettantismus (Europäische Hochschulschriften I/16), Bern 1969; H. R. Vaget, Der Dilettant. Eine Skizze d. Wort- u. Bedeutungsgesch., Jb. d. dtsch. Schillerges. XIV, 1970; ders., Dilettantismus u. Meisterschaft. Zum Problem d. Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik, München 1971; P.-E. Knabe, Schlüsselbegriffe d. kunsttheor. Denkens in Frankreich von d. Spätklassik bis zum Ende d. Aufklärung, Düsseldorf 1972; E. Krückeberg, Art. Dilettantismus, in: Hist. Wörterbuch d. Philosophie, hg. von J. Ritter, II, Darmstadt 1972; A. v. Bormann (Hg.), Vom Laienurteil zum Kunstgefühl (Dtsch. Texte XXX, hg. von G. Wunberg), Tübingen 1974, 13f.; K. G. Fellerer, Zur Musikrezeption im frühen 19. Jh., in: Fs. Volk, Köln 1974; P. U. Hohendahl, Literaturkritik u. Öffentlichkeit, München 1974, 18f.

Erich Reimer, Freiburg i. Br. 1974

Klangfarbenmelodie

dtsch., seit 1911, Kompositum aus den Bezeichnungen Klangfarbe (wahrscheinlich zu Beginn des 19. Jh. zusammengesetzt aus Klang und Farbe) und Melodie. Der Terminus wird zumeist nicht in andere Sprachen übersetzt, sondern als dtsch. Ausdruck verwendet; vereinzelt begegnen die Wortbildungen engl. timbre melody, tone-colo(u)r melody oder melody of tone-colour, franz. mélodie de timbre(s), ital. melodia di timbri, wobei auch hier das dtsch. Wort fast immer beigefügt wird.

I. A. Schönberg prägt 1911 den Ausdruck Klangfarbenmelodie zur Bezeichnung einer neuartigen expressionistischen Kompositionsidee, die als MUSIKALISCHE LOGIK IN DER AUFEINANDERFOLGE VON KLANGFARBEN eine Bewußtseinserweiterung durch Kunst bewirken soll.

II. Meist unter Bezugnahme auf Schönberg gebraucht, wird der Begriff Klangfarbenmelodie in der ersten Rezeptionsphase seit 1918 einer UNEINHEITLICHEN BEDEUTUNGSEINENGUNG unterzogen.
(1) J. M. Hauer verwendet den Ausdruck Klangfarbenmelodie im Sinne eines MELODISCHEN VERHÄLTNISSES DER OBERTÖNE ZUEINANDER.
(2) Im Kontext der Begriffe mus. Expressionismus und Impressionismus wird Klangfarbenmelodie seit 1919 zum stilistischen Beschreibungsbegriff KOMPOSITORISCH HERVORGEHOBENER GESTALTUNG VON KLANGFARBEN-FOLGEN ALS MITTEL MUSIKALISCHEN AUSDRUCKS; er kann kunstutopische Aspekte implizieren.
(3) Im Laufe der 1920er und 1930er Jahre wird Klangfarbenmelodie von Autoren des Schönberg-Kreises zum TERMINUS DER MUSIKANALYSE erhoben mit (a) der Hauptbedeutung KLANGFARBENWECHSEL IDENTISCHER KLÄNGE und (b) der Nebenbedeutung KLANGFARBENWECHSEL MELODISCHER TONFOLGEN.
(4) Seit 1924 findet der Ausdruck Klangfarbenmelodie Anwendung für projektierte KOMPOSITIONSVERSUCHE ZUR ELEKTROAKUSTISCHEN REALISATION EINES KLANGFARBENKONTINUUMS.

III. In einer zweiten Rezeptionsphase seit 1945 wird der Gebrauch des Terminus Klangfarbenmelodie in der Doppelbedeutung eines KLANGFARBENWECHSELS IDENTISCHER KLÄNGE SOWIE MELODISCHER TONFOLGEN vor dem Hintergrund neuer Kompositionstechniken überprüft; in diesem Zusammenhang grenzt Schönberg seine Kompositionsidee gegen Werke A. Weberns ab.
(1) Als stilistischer und musikanalytischer Terminus bezeichnet Klangfarbenmelodie eine TYPISCHE KOMPOSITIONSWEISE DER ‚NEUEN WIENER SCHULE'.
(2) Klangfarbenmelodie dient als Bezeichnung einer GESCHICHTLICHEN VORSTUFE ZUR KLANGFARBENREIHE DER SERIELLEN MUSIK.
(3) Darüber hinaus wird Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie zur APOLOGIE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK benutzt.
(4) Spätestens seit 1955 stellt die KRITIK AN DER ÜBERTRAGUNG DES TRADIERTEN MELODIEBEGRIFFS AUF DIE KLANGFARBE den Gebrauch des Terminus Klangfarbenmelodie in Frage.

I. Vor dem Hintergrund der musikgeschichtlichen Umbruchzeit um 1900 prägt A. Schönberg den Ausdruck Klangfarbenmelodie zur Bezeichnung einer neuartigen expressionistischen Kompositionsidee, die als MUSIKALISCHE LOGIK IN DER AUFEINANDERFOLGE VON KLANGFARBEN eine Bewußtseinserweiterung durch Kunst bewirken soll. Schönbergs erste und einzige publizierte Darstellung der Idee der Klangfarbenmelodie findet sich am Ende des letzten Kap. *Ästhetische Bewertung sechs- u. mehrtöniger Klänge* seiner *Harmonielehre* (Wien 1911), das als Vorabdruck in der Zs. *Der Merker* erschien (II, 1911, 701–709). Schönberg dokumentiert zunächst die neueste mus. Entwicklung, in der die Grenzen des tonalen Komponierens – des Geltungsbereiches der Harmonielehre in der tradierten, normativen Form – überschritten werden. Er kommt zu der Vermutung, daß den nur mit dem „Formgefühl" gefundenen, nicht-tonalen Klangfolgen eine noch unentdeckte Gesetzmäßigkeit zu Grunde liege, die Struktur und Klangfarbe der Akkorde festlegt, und fährt fort:

Harmonielehre (Wien 1911): Ich sehe von einer weiteren Beschreibung ab zugunsten einer anderen Idee, die ich hier zum Schluß noch erwähnen will. Am Klang werden drei Eigenschaften erkannt: seine Höhe, Farbe und Stärke. Gemessen wurde er bisher nur in einer der drei Dimensionen, in denen er sich ausdehnt. In der, die wir Tonhöhe nennen. Messungsversuche in den anderen Dimensionen wurden bisher kaum unternommen, ihre Ergebnisse in ein System zu ordnen, noch gar nicht versucht. Die Bewertung der Klangfarbe, der zweiten Dimension des Tons, befindet sich also in einem noch viel unbebautern, ungeordnetern Zustand als die ästhetische Wertung dieser letztgenannten Harmonien. Trotzdem wagt man unentwegt, die Klänge bloß nach dem Gefühl aneinanderzureihen und gegenüberzustellen, und noch nie ist jemandem eingefallen, hier von

einer Theorie zu fordern, daß sie die Gesetze, nach denen man das tun darf, feststelle. Man vermag es eben vorläufig noch nicht. Und wie man sieht, geht es auch ohne das. Vielleicht würden wir noch genauer differenzieren, wenn Messungsversuche in dieser zweiten Dimension bereits ein greifbares Resultat erzielt hätten. Vielleicht auch nicht. Jedenfalls wird unsere Aufmerksamkeit auf die Klangfarben immer reger, die Möglichkeit, sie zu beschreiben und zu ordnen, immer näher gerückt. Damit wahrscheinlich auch einengende Theorien. Vorläufig aber stehen wir auf dem Standpunkt, die Beurteilung über die künstlerische Wirkung dieser Verhältnisse nur mit dem Gefühl vorzunehmen. Wie sich das zum Wesen des natürlichen Klangs verhält, wissen wir nicht, ahnen es vielleicht noch kaum, schreiben aber unbekümmert Klangfarbenfolgen, die sich doch mit dem Schönheitsgefühl irgendwie auseinandersetzen. Welches System liegt diesen Folgen zugrunde?
Ich kann den Unterschied zwischen Klangfarbe und Klanghöhe, wie er gewöhnlich ausgedrückt wird, nicht so unbedingt zugeben. Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist. Die Klangfarbe ist also das große Gebiet, ein Bezirk davon die Klanghöhe. Die Klanghöhe ist nichts anderes als Klangfarbe, gemessen in einer Richtung. Ist es nun möglich, aus Klangfarben, die sich der Höhe nach unterscheiden, Gebilde entstehen zu lassen, die wir Melodien nennen, Folgen, deren Zusammenhang eine gedankenähnliche Wirkung hervorrufen, dann muß es auch möglich sein, aus den Klangfarben der anderen Dimension, aus dem, was wir schlechtweg Klangfarbe nennen, solche Folgen herzustellen, deren Beziehung untereinander mit einer Art Logik wirkt, ganz äquivalent jener Logik, die uns bei der Melodie der Klanghöhen genügt. Das scheint eine Zukunftsphantasie und ist es wahrscheinlich auch. Aber eine, von der ich fest glaube, daß sie sich verwirklichen wird. Von der ich fest glaube, daß sie die sinnlichen, geistigen und seelischen Genüsse, die die Kunst bietet, in unerhörter Weise zu steigern imstande ist. Von der ich fest glaube, daß sie jenem uns näher bringen wird, was Träume uns vorspiegeln; daß sie unsere Beziehungen zu dem, was uns heute unbelebt scheint, erweitern wird, indem wir dem Leben von unserem Leben geben, das nur durch die geringe Verbindung, die wir mit ihm haben, vorläufig für uns tot ist.
Klangfarbenmelodien! Welche feinen Sinne, die hier unterscheiden, welcher hochentwickelte Geist, der an so subtilen Dingen Vergnügen finden mag!
Wer wagt hier Theorie zu fordern! (470 f.)

Zu Beginn dieser Darstellung wendet sich Schönberg also vom System der Harmonielehre, das mus. Klänge als Tonhöhenkomplexe analysiert und klassifiziert, ab zugunsten einer Sichtweise, die die Klangfarbe ins Zentrum der Untersuchung rückt. Die Idee der Klangfarbenmelodie selbst umfaßt dann im Wesentlichen zweierlei: die Systematisierung der Klangfarbe – als zu fordernde Voraussetzung – und eine mus. Logik in der Klangfarben-Folge, die zwar affirmativ an den Melodiebegriff geknüpft ist, diesem aber eine neue, erweiterte Bedeutung verleiht. Charakteristisch für Schönbergs Darstellung ist ihre Uneindeutigkeit: Ob mit Klangfarbe das Obertonspektrum des jeweils einzelnen Musikinstr. gemeint ist, oder ob es sich dabei um die komponierte orchestrale Mischklangfarbe handelt, die systematisiert werden soll, bleibt unklar. Vage ist die Vorstellung mus. Logik bei Klangfarben-Folgen, da sie mehr impliziert als bloßen Wechsel, bloße Abfolge von Klangfarben. Der Hinweis auf eine „wahrscheinliche Zukunftsphantasie" ist zweideutig: Schönberg hat selbst keine Kompos. als Klangfarbenmelodie bezeichnet, lediglich einzelne Stellen seiner Werke läßt er später als Vorstudien gelten (siehe unten, III.). Die abschließenden Sätze spielen auf den romantischen, hier mystisch-theosophisch eingefärbten Gedanken eines „inneren Klanges" (W. Kandinsky) aller Dinge an, der, in Musik zum Ausdruck gebracht, das Bewußtsein erweitere – eine Anknüpfung, die Schönbergs Idee als eine expressionistische Kunstutopie erscheinen läßt (zu den expressionistischen Implikationen des Begriffes → *Expressionismus*, besonders die Abschn. II. (3) u. III.).

*

Exkurs: Wie Schönbergs Darstellung gespalten ist in einen akustisch-physikalischen und einen spekulativen Teil, so können musiktheoretische, naturwiss. und kunstphilosophische Bezugspunkte seiner Idee der Klangfarbenmelodie aufgezeigt werden:
Als „Logik" und „gedankenähnliche Wirkung" greift Schönberg eine Vorstellung auf, die seit dem späten 18. Jh. (vgl. J. N. Forkel, *Allgemeine Gesch. d. Musik*, Bd. I, Lpz. 1788, 24 ff.) in der Musiktheorie reflektiert wird. In Schönberg auffallend verwandter Weise formuliert sie H. Riemann im Kap. *Mus. Logik* seiner Diss. *Ueber d. mus. Hören* (Lpz. 1874) mit Bezug auf die Schwingungsverhältnisse im Obertonspektrum der harmonischen Grundakkorde: diese werden „vom bewussten oder unbewussten Geiste verglichen und das Facit ist das Verständniss des musikalischen Gedankens" (41).
C. Dahlhaus vermutet einen Zusammenhang mit H. von Helmholtz' *Lehre von d. Tonempfindungen* (Braunschweig 1863), wo, als Zwischenergebnis der Untersuchung, die Entwicklungsfähigkeit des Klangfarbenhörens festgestellt wird (112) und schließlich die melodischen und harmonischen Regelsysteme der Vergangenheit auf eine unbewußte Wahrnehmung der Obertonspektren der Einzeltöne zurückgeführt werden (556). In Ableitung davon interpretiert Dahlhaus Schönbergs Logik der Klangfarbenmelodie als „noch unentwickeltes, aber entwicklungsfähiges Gefühl" für die Verwandtschaft aufeinanderfolgender Klangfarben aufgrund der Empfindung gleicher Partialtöne (Dahlhaus 1970, 373).
Als eine Schrift, die Schönberg mit Sicherheit vor der Abfassung der *Harmonielehre* kannte (vgl. Theurich 1979, 166 ff.), ist F. Busonis *Entwurf einer neuen Ästhetik d. Tonkunst* ([Triest 1907] Lpz. [2]1916) von Bedeutung. Busoni zitiert im Zusammenhang seiner Überlegungen zur Erweiterung des Tonsystems einen Bericht über eine Erfindung von Th. Cahill, die auf dem Gebiet des

Instrumentenbaues insofern ein Analogon zu Schönbergs Kompositionsidee bildet, als die Gestaltung der Klangfarbe durch den Spieler im Vordergrund steht (44 f.). Die anschließenden, emphatischen Äußerungen über die zukünftige Musik weisen in der Art der Erwähnung von Traum, Natur und Kosmos und insbesondere der Forderung, „Erfindung und Empfindung sind nicht allein ein Vorrecht der Melodie", sondern auch auf „Formen und Klangfarben" anzuwenden (46), eine enge Verwandtschaft zu Schönberg auf; in dessen Anm. in seinem Exemplar des *Entwurfs*... findet sich jedoch keine Bezugnahme zur Idee der Klangfarbenmelodie (vgl. Busoni, *op. cit.*, mit Anm. von A. Schönberg, Ffm. 1974).

H. Zelinsky weist auf einen Passus in R. Wagners Schrift *Das Kunstwerk d. Zukunft* (1849) hin: die mus. Harmonie steige auf als „Säule aus der Zusammenfügung und Übereinanderschichtung verwandter Tonstoffe", im Nebeneinanderfügen solcher harmonischen Säulen, die in beständigem „Farbenlichtwechsel" begriffen sind, stelle sich die absolute Harmonie unaufhörlich neu dar, „sich selbst verzehrend", aber „immer wieder zu sich selbst zurückkehrend" (*Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, Bd. III, Lpz. [4]1907, 86 f.). Zelinsky überhöht Schönbergs Titel *Akkordfärbungen* (des dritten der *Fünf Orchesterstücke*, op. 16; zum Titel vgl. Klemm 1970, 8 ff.) zu Wagners „Säulen der absoluten Harmonie" und interpretiert mit Bezug auf Schönbergs „Drama mit Musik" *Die glückliche Hand*, op. 18 die Idee der Klangfarbenmelodie ausschließlich als dessen kunstphilosophische Formulierung eines „Gesamtkunstwerkes der Zukunft" (Zelinsky 1980, 253 ff.).

M. Hansen zeigt darüber hinaus den Einfluß von E. von Swedenborgs theosophischem Gedankengut auf, das Schönberg durch H. de Balzacs Erzählung *Séraphita* (1835) kennenlernte, auf die ihn A. Webern hingewiesen hatte (vgl. Hansen 1993, 144).

*

Da der Ausdruck Klangfarbenmelodie hauptsächlich im Verhältnis zu Schönbergs Begriffsprägung verwendet wurde, erscheint es sinnvoll, den Wortgebrauch als Rezeptionsgeschichte darzustellen, die sich durch den kulturhistorischen Einschnitt des Zweiten Weltkrieges in zwei Phasen gliedern läßt. Schönbergs spätere Äußerungen von 1951 sind abgrenzende Erläuterungen zur schwer verständlichen und bis dahin – aus seiner Sicht – fehlinterpretierten „Logik" der Klangfarbenfolge als Melodie (vgl. unten, III.).

Lit.: C. Dahlhaus, Schönbergs Orchesterstück op. 16,3 u. d. Begriff d. „Klangfarbenmelodie", in: Kgr.-Ber. Bonn 1970; E. Klemm, Der Briefwechsel zw. Arnold Schönberg u. d. Verlag C. F. Peters, in: Dtsch. Jb. d. Musikwiss. XV, 1970; J. Theurich, Der Briefwechsel zw. Arnold Schönberg u. F. Busoni 1903–1919 (1927), Diss. Bln 1979; H. Zelinsky, Der „Weg" d. „Blauen Reiter". Zu Schönbergs Widmung an Kandinsky in d. „Harmonielehre", in: Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder u. Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung, hg. von J. Hahl-Koch, Salzburg u. Wien 1980; M. Hansen, Arnold Schönberg. Ein Konzept d. Moderne, Kassel 1993, 106–153.

II. Meist unter Bezugnahme auf Schönberg gebraucht, wird der Begriff Klangfarbenmelodie in der ersten Rezeptionsphase seit 1918 einer uneinheitlichen Bedeutungseinengung unterzogen. Dabei führt die bei Schönberg angelegte Nähe zur Kunstutopie bei einigen Autoren zu einem emphatischen oder polemisch wertenden Wortgebrauch, der in Gegensatz zur bloßen Beschreibung mus. Sachverhalte tritt.

(1) J. M. Hauer verwendet den Ausdruck Klangfarbenmelodie im Sinne eines melodischen Verhältnisses der Obertöne zueinander. Diese Auffassung ist integriert in Hauers eigene Theoriebildung zur Klangfarbe, die zugleich seinen auf dem Melos elementarer Intervalle aufbauenden, kompositionstechnischen Neuansatz darstellen soll. Hauer definiert, daß Klangfarbe „sich aus dem I n t e r v a l l heraushören" ließe, „das vom Grundtone und vom höchsten der stärker hervortretenden Obertöne einer [Oberton-]Reihe gebildet wird". Umgekehrt sei dann ein Intervall „die zeitliche Entfaltung dessen..., was der Klangfarbe zugrundeliegt" (*Über die Klangfarbe*, op. 13, Wien 1918, 5). Gleichzeitig zum melodischen Intervall-Schritt der Grundtöne vollzieht sich ein entsprechendes melodisches Verhältnis der Obertöne, das als Farbenwirkung der Intervalle zum eigentlichen mus. Erlebnis werden soll: Hauers „atonale Melodie". Dieses elementare Melos, seine „Klangfarbenmelodie" (11), bedürfe jedoch eines homogenen Klangkörpers, der „Töne von möglichst gleicher Qualität und Quantität" (10), also klangfarbliche Einheitlichkeit und temperierte Stimmung, biete: Klavier, Harmonium und Orgel – hingegen gerade nicht das Orchester, wie es sicherlich Schönberg bei der Formulierung seiner Idee vorschwebte. Während Hauer 1918 zum Ausdruck Klangfarbenmelodie noch anmerkt, er stamme aus Schönbergs *Harmonielehre* (11, Anm.*), gebraucht er ihn später ohne Schönberg zu erwähnen, lediglich gekennzeichnet als Zitat oder uneigentlichen Wortgebrauch:

Vom Wesen d. Mus. (Lpz u. Wien 1920): Oder sollte wirklich jemand den Begriff „Klangfarbenmelodie" so auffassen, daß er sich bei jedem Ton einer Melodie andere Geräusche... vorstellt? ...Wegen der eigenartigen, man könnte sagen „diatonischen" Obertonschwingungen z. B. einer Geige klingt eine (selbst in den Griffen genau temperierte) a t o n a l e Melodie wie eine falsch gespielte d i a t o n i s c h e, weil diese Temperierung infolge der „pendelartigen" Schwingungsverhältnisse nie „gleichschwebend" sein kann. Bei den temperierten Instrumenten (Klavier, Harmonium, Orgel) aber ist ein Ton vom andern (und von

dessen Schwingungsverhältnissen) unabhängig – eigentlich jeder Ton ein Instrument für sich allein – und daher ist es da erst überhaupt möglich, die Geräusche und Obertöne auszugleichen und so die „Intervallenwirkung" in den Vordergrund zu rükken. Verschiedenartige Geräusche lenken, eben wegen ihrer rein sinnlichen Wirkung, den „Geist" von der „Musik" ab.
Nach jener Auffassung der „Klangfarben", die sich insgeheim an das Geräusch, die Materie klammert und das Ohr förmlich zum bloßen „Tastorgan" herabdrückt, hätten wir also eigentlich schon immer, besonders in den schlecht gebauten und bespielten Instrumenten „Klangfarbenmelodien" gehabt. Diese aber nach der „musikalischen" Seite hin sind solche, bei denen die Farben durch Intervalle ausgedrückt werden, die sich in der „Totalität" bewegen. Wir sprechen vielleicht erst jetzt von „Klangfarbenmelodien", weil die atonale Melodie tatsächlich, zum Unterschiede von der diatonischen, den ganzen Farbenkreis benützt und dadurch eigentlich erst zur „Farben"melodie, d. h. zur Melodie mit den verschiedenen Farben geworden ist (62 f.).

Der Gegensatz zu Schönbergs Position hinsichtlich der Wertschätzung des Orchesters wird nochmals in einem späteren Aufsatz Hauers deutlich:

Atonale Musik (Die Musik XVI, 1923): Das Melos der Intervalle aber hört man nun desto besser und leichter, *je gleichartiger die Töne sind, die sie begrenzen.**)
*) Der „pythagoreische Lehrsatz", der magister matheseos der Musik!! Man stelle sich eine Melodie so vor: jeden Ton von einem anderen Instrument gespielt. Da wäre es selbst dem besten Musiker unmöglich, das *Melos*, das Melodische zu hören, ganz abgesehen davon, daß solche Experimente („Klangfarbenmelodien") lächerlich wirken. Kann man es einem Publikum verargen, das bei „atonalen" *Orchester*kompositionen in Heiterkeit ausbricht? (105, mit Anm.)

Im Unterschied zu den früheren Stellen wird Klangfarbenmelodie hier in polemischer Absicht gebraucht, indem Hauer eine Bedeutung übernimmt, die der Begriff im Schönberg-Kreis erhalten hat („jeden Ton von einem anderen Instrument gespielt", vgl. unten, II. (3)(b)) und sich gegen das beschriebene Kompositionsverfahren wendet. Später benutzt Hauer den Begriff Klangfarbenmelodie nicht mehr.

(2) Im Kontext der Begriffe mus. Expressionismus und Impressionismus wird Klangfarbenmelodie seit 1919 zum stilistischen Beschreibungsbegriff KOMPOSITORISCH HERVORGEHOBENER GESTALTUNG VON KLANGFARBEN-FOLGEN ALS MITTEL MUSIKALISCHEN AUSDRUCKS; er kann kunstutopische Aspekte implizieren.
A. Schering trennt deutlich den Aspekt der Kunstutopie von dem der Beschreibung von Musik. Er faßt den mus. Sachverhalt, den er dem Begriff Klangfarbenmelodie zuordnet, als „Klangfolgen, die nicht nach Tonhöhen, sondern nach Klangfarbe abgestuft sind", und ist vielleicht der erste, der diesen Ausdruck auf das dritte von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken*, op. 16 anwendet. Diese Zuordnung, die in der Rezeption des Begriffes kontinuierlich tradiert wurde, hat zur Folge, daß Schönbergs Erweiterung des Melodiebegriffes, die im Ausdruck Klangfarbenmelodie impliziert ist, unberücksichtigt bleibt. Schering konstatiert entsprechend bei der vermeintlichen „Klangfarbenmelodie" das Fehlen melodischer Entwicklung im tradierten Sinne, was auch zutreffend ist, falls man nicht – wie einige spätere Autoren – die Variationen von gleichförmigem Tonhöhenwechsel jenes Werkes als eine solche ansprechen will. Die Umwandlung des Begriffes Klangfarbenmelodie in „Klangfarbenmusik" beispielsweise hat ihre Wurzeln in dieser Problematik:

Die expressionistische Bewegung in d. Musik, in: *Zur Einführung in d. Kunst d. Gegenwart* (Lpz. 1919): Der Expressionist dagegen ist schon so weit gekommen, die Klangfarbe um ihrer selbst willen, ohne Rücksicht auf ihre Beziehungen zu etwas außerhalb, zu lieben, zu werten und auszuüben. Man könnte von einer „Musik der reinen Klangfarben" oder, wie Schönberg meint, von „Klangfarbenmelodien" sprechen. Das sind Klangfolgen, die nicht nach Tonhöhen, sondern nach Klangfarben abgestuft sind. Schönberg selbst hat im dritten seiner Orchesterstücke op. 16 eine mit unglaublich zartem Pinsel gemalte Studie dieser Art geliefert: ein gewisser Akkord bleibt längere Zeit im *pp* unbeweglich liegen, erhält aber von Halbtakt zu Halbtakt eine immer wechselnde Klangfarbenabstufung. In solchen Fällen ist die Klangfarbe nicht wie sonst etwas Akzessorisches, nur Hinzukommendes, sondern Selbstzweck, ein Kunstwert für sich...
Es fragt sich, wie dergleichen reine Klangfarbenmusik als etwas Ästhetisches zu rechtfertigen ist, da ihre Wirkung ja zunächst nur Nervenreiz sein kann. Denkbar ist es schon, daß entsprechend Veranlagte die Fähigkeit haben, solche „sensations" in einen Kreis von bewußten seelischen oder geistigen Erfahrungen einzuordnen und damit ein Band der Einheit und Klarheit um sie zu schlingen. In diesem Augenblick sind sie dann zu Elementen des künstlerischen Ausdrucks geworden. Bei einer solchen über die Maßen verfeinerten Zukunftsmusik, deren Vorboten sich vorläufig erst noch sehr bescheiden melden, würden wir freilich das Gefühl haben, als ob wir in einem leeren Raume schwebten, entmaterialisiert wären, als ob alles Wollen und Begehren erstickt wäre. Denn das, was uns bei jeder Musik erst den rechten Halt gibt, fehlt: melodische Entwicklung (153 f.).

Um den kunstutopischen Aspekt zu charakterisieren, benutzt Schering in seiner Interpretation Ausdrücke, die Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie scheinbar vorausweisen lassen auf Klangfarbenkompos., Raumklänge und meditative Musikarten der Zeit nach 1950. Ganz ähnlich spricht S. Pisling (*Tendenzen moderner Musik*, Melos I, 1920) im Blick auf Schönbergs Op. 16, Nr. 3 von

„Farbenmelodien", die dadurch entstehen, daß der „Klang bei liegenden Stimmen zwischen den Instrumentengruppen wechsle". Er berichtet von „jungen Leuten", die beim Hören dieser Musik „scheinbar dem Unterbewußtsein angehörender psychischer Sensationen teilhaftig würden", er selbst hingegen nehme lediglich die Exposition klanglichen Materials wahr – dabei läßt Pisling durchaus offen, ob seine Hörweise ausreichend sei. Darüber hinaus ist ein Vergleich mit der Malerei bemerkenswert: Wie bei Kandinsky „gehe nichts vor als Farbe", werde aber bei diesem zur „Expression", während sie bei Schönberg „sinnliches Phänomen" bleibe (183).

A. Casella erörtert ausschließlich den kompositionsutopischen Aspekt des Begriffes Klangfarbenmelodie. Schon in seiner Abh. *Natura e origine della musica moderna* (Ars nova III/2, Dezember 1918) erwähnt er Schönbergs „melodie di timbri" im Zusammenhang der Idee, daß in der modernen Musik die Klangfarbe als viertes mus. Element neben die drei „klassischen" – Melodie, Rhythmus und Harmonie – trete; insbesondere die zu erwartenden Entwicklungen auf dem Gebiet des Instrumentenbaues ließen Schönbergs Prophezeiung nicht mehr als eine Utopie erscheinen (26 b f.). In einer leicht überarbeiteten Fassung seiner Abh., die Casella als *L'Evoluzione della musica* (London 1924) dreisprachig herausgegeben hat, wird der Ausdruck Klangfarbenmelodie erstmals auch ins Frz. und Engl. übersetzt. An anderer Stelle äußert sich Casella ausführlicher, Schönbergs Worte paraphrasierend, wobei auch hier der Melodiebegriff unklar bleibt:

Tonmaterial u. Klangfarbe (Melos II, 1921): Schönberg hat schon in seiner Harmonielehre die K l a n g f a r b e n m e l o d i e n vorausgesagt... Es ist durchaus keine Chimäre, sich eine vom Rhythmus – diesem durchaus nicht musikalischen Element – entbundene Musik vorzustellen; eine Musik, die keine Spur mehr von Kontrapunkt enthält, in der die Tongruppierungen nur mehr der Phantasie ihres Schöpfers und den Bedürfnissen einer notwendig zu erreichenden Klangfarbenpolyphonie gehorchen; eine Musik, die m e l o d i s c h wäre, nicht in dem noch primitiven Sinne, den wir diesem Worte beilegen, sondern in dem viel weiteren Sinn, der auf jede zeitliche Folge koordinierter Klänge anzuwenden ist.
Utopien wird man sagen! (30 f.)

Der schon bei Schering angelegte Gebrauch von Klangfarbenmelodie als musikstilistischem Beschreibungsbegriff löst sich bei den folgenden Autoren ganz von Schönbergs kunstphilosophischen Gehalten zugunsten konkreter Anwendbarkeit auf vorliegende Kompos. E. Kurth gebraucht den Ausdruck Klangfarbenmelodie zunächst beiläufig zur Charakterisierung impressionistischer Elemente in Wagners Orchestersatz (*Romantische Harmonik u. ihre Krise in Wagners „Tristan"*, Bern u. Lpz. 1920, 532), später jedoch dezidierter, indem er den Begriff einengt auf die „Fortschreitungswirkungen" zwischen den „einzelnen harmonischen Klangfarben":

op. cit. (Bln [3]1923): Erst die unendliche Melodie löst auch völlig die Harmonien zu stetigem Ineinander. Der Ausdruck „Klangfarbenmelodien" von S c h ö n b e r g trifft den Kern der Erscheinung, braucht aber nicht auf die modernste impressionistische Richtung beschränkt zu bleiben. Fluß der Linien und Fluß der Farben sind von den Tiefen her gleichen Ursprungs. Auch bleibt vor allem zu beachten, daß hier nicht die einzelnen harmonischen Klangfarben, sondern vornehmlich die F o r t s c h r e i t u n g s w i r k u n g e n zwischen ihnen das Wesentliche sind; sie bewirken das Schillern des groß auswellenden Farbenbandes. Auch hier formt eben das weitgerichtete Schaffen die strömende Linie, nicht die Einzelpunkte (565 f.).

J. A. Dasatiel beschreibt „eine Kette von Klangreizeinheiten" als Klangfarbenmelodie, die „mit einer realen Melodie kontrapunktiert werden könnte", wie dies bereits R. Strauss, Fr. Schreker und Schönberg gelungen sei (*Homophone Polyphonie u. Harmonie-Entwicklung*, Musikblätter d. Anbruch III, 1921, 211). Ebenso findet P. Bekker in Schönbergs Monodram *Erwartung*, op. 17 mus. Strukturen, denen er den Begriff Klangfarbenmelodie zuordnet: der Orchesterpart werde so komponiert, daß die Stimmen expressiv-melodisch ausgestaltet und zu klangfarblich je unterschiedlich konturierten Komplexen zusammengestellt werden. Das resultierende Wechselverhältnis von Gesangsstimme und Orch. diene so, als „Klangfarbenmelodie", einer Ausdruckssteigerung:

Schönberg: „Erwartung". Studie (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Die Art der Fakturbildung ist – prinzipiell gesehen – die der motivischen Durchbildung, Aufteilung und Verflechtung der Stimmen, ihre Gestaltung im einzelnen ergibt sich aus prägnant formulierten Ausdruckspartikeln. Betrachtet man die Führung der Gesangstimme der melodischen Liniatur wie der Art der Verbindung von Wort und Klang nach, so zeigt sich eine Prägung unverkennbar Wagnerscher Diktion. Sie weist – in wohlgemessener Entfernung – zur Kundry hinüber und wandelt sich nun auf diesem neuen harmonischen Untergrund zu dem, was Schönberg „Klangfarbenmelodie" nennt. Es ist der gesamte Apparat des musikalischen E s p r e s s i v o-Stiles, der sich in einer Umstellung seiner bisherigen Zweckbestimmung entfaltet (279).

H. Erpf faßt Klangfarbenmelodie als bloße Mischklangfarbenfolge auf und bezeichnet zunächst einige von Schönbergs Kompos. selbst mit diesem Ausdruck (*Entwicklungszüge in d. zeitgenössischen Musik*, Karlsruhe 1922, 38), später hingegen instrumentationsstilistische Merkmale derselben:

Grundfragen d. neueren Instrumentation (Melos IV, 1924/25): Die einzelnen Farben, übrigens fast durchweg Mischfarben, vertreten nicht mehr die Gruppen, sondern stehen frei nebeneinander. Das bedeutet nach der

Relativierung der Gruppen die Relativierung der Einzelfarben. Die Einzelfarbe ist aus jedem Verband herausgetreten und steht völlig isoliert als Farbqualität. Dieser Vorgang ist mit den Orchesterstücken op. 16 vollendet. Dort besteht keinerlei Gruppenbeziehung mehr. In freier Ablösung stehen die Mischfarben neben-, über- und nacheinander und erreichen jenes opalisierende Farbenspiel des III. Stücks, das Schönberg als „Klangfarbenmelodie" bezeichnet hat (532).

L. Kallenbach-Greller dient der Ausdruck Klangfarbenmelodik zur stilgeschichtlichen Einordnung der Musik Schönbergs. Der jüngsten mus. Entwicklung entspreche eine im folgenden beschriebene „Erweiterung der Bewußtseinsgrenzen":

Geistige u. tonale Grundlagen d. modernen Musik im Spiegel d. Gegenwart u. Vergangenheit (Lpz. 1930): Man versuchte... den Begriff der Dissonanz zur *Klangfarbenqualität* umzudeuten und gelangte so zu einer anderen Auffassung von Harmonie, die von der Farbfunktion jedes Tones ausging und nicht von der Tonhöhenfunktion. Die Bewußtseinslage wird dabei umgeschaffen, an die Stelle der „*ratio*" tritt der „*sensus*" und es kann als selbstverständlich angesehen werden, daß die Empfindung ebenso gesetzmäßig und logisch verläuft wie das gestaltende Denken. Der Impressionismus stellt die erste deutlich erfaßbare Etappe dieser Entwicklung dar... Schönberg versuchte die Klangfarbenimpression zur absoluten *Klangfarbenmelodik* zu steigern, indem er die Klangwirkung als Mittel zur *Expression* sehr komplizierten seelischen Geschehens auszuweiten begann (185).

Insofern Kallenbach-Greller den Begriff Klangfarbenmelodik hier im Sinne eines Ausdrucksmediums gebraucht, das seine Gestaltung durch die unmittelbar verständliche Struktur eines seelischen Geschehens erhalte, betont sie Schönbergs Absicht, im Komponieren von Klangfarben alle Bindung an tonale Harmonik zu überwinden und dennoch nicht in bloße Klangreizkunst zu verfallen. Während sie den Ausdruck Klangfarbenmelodik auf ungenannte Kompos. Schönbergs bezieht und an die Aufhebung der Tonalität bindet, stellt K. Blaukopf (*Die Endkrise d. bürgerlichen Musik u. d. Rolle Arnold Schönbergs*, Wien 1935; publ. unter dem Pseudonym H. E. Wind) die Tonalität als Kompositionsprinzip nicht in Frage und hält Klangfarbenmelodie in der Bedeutung von mus.-logischen Klangfolgen ohne Melodik und „harmonische Funktion" für eine unrealisierbare Utopie (53 ff.).

(3) Im Laufe der 1920er und 1930er Jahre wird Klangfarbenmelodie von Autoren des Schönberg-Kreises zum TERMINUS DER MUSIKANALYSE erhoben, der auf Werke Schönbergs und Weberns angewendet wird. Wenn im folgenden von Haupt- und Nebenbedeutung gesprochen wird, so nicht im Sinne zweier, deutlich gegeneinander abgrenzbarer Auffassungen von Klangfarbenmelodie, sondern einer doppelten Bedeutung des Begriffes. Diese ist schon angelegt in E. Steins Aufsatz *Arnold Schönbergs neuer Stil* (Der Merker XII, 1921). Was Stein später bei Webern als Klangfarbenmelodie bezeichnet (siehe unten, II. (3)(b)), beschreibt er ohne das Wort zu verwenden am letzten von Schönbergs *Fünf Orchesterstücken*, op. 16 als „Aufteilung kleiner, ja kleinster melodischer Phrasen auf verschiedene Instrumente" (7). Davon hebt Stein die „Klangfarbenmelodie" in op. 16, Nr. 3 als ständig wechselnde Instrumentation eines quasi statischen Akkordes ab, die etwas „ganz Neues" sei:

Es wird beherrscht von einem fünfstimmigen Akkord C-Gis-H-E-A (vielleicht ein gleichzeitiges Erklingen der Tonika und Dominante von A-Moll). Der Akkord erreicht, gewissermaßen modulierend, verschiedene Stufen der chromatischen Skala, kehrt in einer Reprise in seine Anfangslage zurück und schließt das Stück mit ihr, erfüllt also ähnliche Funktionen wie ein tonischer Akkord und gleichzeitig wie ein thematisches Motiv. Sonst geht kaum etwas vor, was man im alten Sinne Melodie nennen könnte. Den Ausdruck gibt einzig die Klangfarbe, die erst in jedem halben Takt, dann aber in immer schnellerer Bewegung wechselt, durch immer buntere Einsätze der Instrumente, die den Akkord ausführen. Der Höhepunkt des Stückes ist jene Stelle vor der Reprise, wo bei beschleunigter Modulation auf jedem Sechzehntel eine andere Klangfarbe ertönt. Klangfarbenmelodien (7 f.).

(a) Stein akzentuiert somit als Hauptbedeutung des Begriffes Klangfarbenmelodie den KLANGFARBENWECHSEL IDENTISCHER KLÄNGE. Dem schließt sich P. A. Pisk an, wenn er in seiner kurzen Charakterisierung von Schönbergs Schaffen von „dynamischer Registrierung und Kombinierung" der einzelnen Instr. spricht:

Kap. *Die Moderne*, Abschn. *Deutsche*, in: *Hdb. d. Musikgesch.*, hg. von G. Adler (Bln [2]1930): Die Instrumentation ist kammermusikalisch-polysolistisch. Eine neue Klangfarbenmelodie wird zum konstruktiven Prinzip. Nicht auf das Timbre einzelner Instrumente, sondern auf ihre dynamische Registrierung und Kombinierung kommt es an, ein Prinzip, das sich bereits bei Reger vorbereitet, hier aber restlos durchgeführt wird (1022 f.).

Ein Vergleich mit der früheren Fassung dieser Passage verdeutlicht Pisks musikanalytische Perspektive:

op. cit. (Ffm. 1924): Aus allem folgt aber keineswegs, daß Schönbergs Kompositionsweise willkürlich, ohne innere Gesetze wäre. Diese sind noch nicht in Theorien gefaßt, scheinen sich aber aus der Herrschaft einer linearen Stimme als Keimzelle zu entwickeln. Der Klang als absoluter Ausdruck irgendeines Gefühls wird abgelehnt. Das Nebeneinanderlaufen verschiedener Linien ergibt Schichtungen. Die Orchestration ist nicht auf die Klangfarben einzelner Instrumente, sondern auf dynamische Registrierung der einzelnen Stimmen einge-

stellt; ein Prinzip, das sich bereits bei Reger vorbereitet, hier aber restlos konsequent durchgeführt wird (923).

An die Stelle von „inneren Gesetzen", die noch nicht theoretisch erfaßt sind, und dem „Nebeneinanderlaufen verschiedener Linien", das Schichtungen ergibt, tritt das „konstruktive Prinzip Klangfarbenmelodie" und die „kammermusikalisch-polysolistische Instrumentation". Den „Linien", der „polysolistischen Instrumentation" entspricht die Bewegung der einzelnen Instrumentalstimmen im identischen Klang, wodurch der Klangfarbenwechsel entsteht.
Außerdem gebraucht Pisk den Begriff Klangfarbenmelodie in Kurth verwandter Weise (vgl. oben, II. (2)) als musikgeschichtliche und stilistische Bezeichnung:

op. cit. (1924): Das Klangbild des Impressionismus führt über die Klangfarbenmelodie (nicht Tonhöhe, sondern Farbe ist hierbei wesentlich) zum Melodiebild des Expressionismus (907).

Th. W. Adorno faßt 1941/42 diesen Bedeutungsstrang in einem Lexikonart. zum Stichwort Klangfarbenmelodie zusammen, der für die *Encyclopedia of the Arts*, hg. von D. D. Runes und H. G. Schrickel (New York 1946), geschrieben wurde, aber damals unveröffentlicht blieb:

Neunzehn Beitr. über neue Musik, in: *Mus. Schriften* V, *Gesammelte Schriften* XVIII, hg. von R. Tiedemann u. Kl. Schultz (Ffm. 1984): *Klangfarbenmelodie*, in Arnold Schönbergs Harmonielehre eingeführter Begriff, der besagt, daß bloße Veränderung der Klangfarbe gleichsam melodiebildende Funktionen übernehmen, daß der Wechsel von Farben von sich aus musikalisches Ereignis werden soll. Ein Beispiel des Prinzips ist das Orchesterstück „Farben" aus Schönbergs op. 16, wo der musikalische Zusammenhang durch die unablässig wechselnde Instrumentation eines bestimmten Akkordkomplexes hergestellt wird. Bis zum Extrem getrieben ist das Prinzip an einer Stelle von Alban Bergs Wozzeck, nach der Mordszene im III. Akt, wo ein festgehaltener Ton, das kleine h, durch ein in äußerst kunstvollem Farbenwechsel konstituiertes Crescendo in sich selbst lebendig gemacht wird, ohne daß melodisch irgendetwas geschähe. Seit Einführung der Zwölftontechnik ist die Idee der Klangfarbenmelodie nicht weiter verfolgt worden. Sie ist aber darum von größter Bedeutung, weil sie extrem die Idee formuliert, die Instrumentation als integralen, konstruktiven Faktor des Komponierens selber zu behandeln und nicht als Akzidenz der Komposition äußerlich hinzuzufügen (59 f.).

Adorno deutet Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie als ein kompositorisches Problem der Verhältnisbildung von „bloßer Veränderung der Klangfarbe" zu „melodiebildenden Funktionen", das er schließlich auf das der Herstellung mus. Zusammenhanges durch Instrumentation reduziert. Die Beispiele für das „Prinzip Klangfarbenmelodie" sollen zeigen, daß demnach zwangsläufig die Klangfarbe in der kompositorischen Gestaltung die Melodik dominiere. In einem gleichzeitig entstandenen Abschn. seiner *Philosophie d. neuen Musik* (Tübingen 1949) faßt Adorno dann das Problem als „Auseinanderproduzieren der musikalischen Dimensionen" und deren „Konvergenz" in der konkreten Kompos. Er betont hier, noch stärker als im Lexikonart., aus musikhistorischer Sicht die Bedeutung des Begriffes Klangfarbenmelodie: einerseits als ein stilistisches Kennzeichen der „expressionistischen Phase" Schönbergs, andererseits – im Zusammenhang der „rationalen Durchorganisation des gesamten musikalischen Materials" – insofern die Klangfarbe als eigenständig kompositorisch zu behandelnder Faktor bewußt wird. Indem Adorno die Problematik des Melodiebegriffes im Ausdruck Klangfarbenmelodie aufgreift und kontradiktorisch formuliert, „daß der bloße instrumentale Farbenwechsel identischer Klänge melodische Kraft annehmen kann, ohne daß im alten Sinne melodisch etwas geschähe" (Gesammelte Schriften XII, hg. von R. Tiedemann, Ffm. 1975, 56), wird die Widersprüchlichkeit des Terminus ausgedrückt und damit Schönbergs Idee in das utopische Spannungsverhältnis zu überlieferten Vorstellungen zurückverwiesen.

(b) Der Terminus Klangfarbenmelodie wird in der Nebenbedeutung KLANGFARBENWECHSEL MELODISCHER TONFOLGEN zur Beschreibung Webernscher Kompos. gebraucht. So handelt es sich etwa bei Stein deutlich um einen von der Hauptbedeutung abgeleiteten Wortgebrauch, der nicht definitorisch gefestigt ist; der exakten Beschreibung eines kompositorischen Sachverhaltes steht hier die eher vage Zuordnung zum Begriff Klangfarbenmelodie gegenüber:

Alban Berg – Anton v. Webern (Musikblätter d. Anbruch V, 1923): In den „Sechs Sätzen für Streichquartett", op. 9, ist von den Melodien fast jeder Ton auf ein anderes Instrument aufgeteilt, fast jeder in einer andern Klangfarbe (Flageolett, pizzicato, col legno etc.). Dadurch und durch einen Rhythmus, welcher die leichten Taktteile bevorzugt, haben diese Stücke etwas ungemein bunt Schillerndes, Schwebendes. Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodien mag dabei von Einfluß gewesen sein (15).

Eindeutiger ordnet Adorno Weberns Kompositionsweise den Begriff Klangfarbenmelodie zu, wenngleich dessen Bedeutung ähnlich unklar erscheint. Zusammenfassend schreibt er über Weberns op. 7 sowie op. 9 bis op. 11:

Anton Webern. Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich (Musikblätter d. Anbruch VIII, 1926): Die Melodik zerfällt in frei wechselnde einmalige Partikeln, die schließlich zum einzelnen Ton sich reduzieren. Die Anlage des Ganzen, atomistisch kurz, enträt jeglicher Symmetrie. Der Kontrapunkt tupft karg die disparaten Töne gegeneinander; Lineaturen kennt er nicht mehr.

Der Klang hat sich vom selbständigen Wesen der Instrumente geschieden, indem er ihre entlegenen Möglichkeiten untrüglich aufsucht und ausschließlich nutzt. Alles vorgegebene Sein der Musik ist ausgelöscht. Sie gehorcht der Seele bloß und ist durchseelt ganz und gar. Die Idee der Klangfarbenmelodie hat Webern realisiert (282).

Adornos Auffassung von Klangfarbenmelodie steht hier zum Teil im Widerspruch zu seiner im vorhergehenden Abschn. zitierten, späteren Definition: Für Weberns Musik kennzeichnend sei gerade der Zerfall der Melodik, ihr punktueller Charakter, im Unterschied zu Schönbergs und Bergs „Veränderung der Klangfarbe, die gleichsam melodiebildende Funktionen" übernehme. Die kompositorische Erkundung neuer Klangmöglichkeiten und die Auffassung, die Musik sei hier „durchseelt ganz und gar", rückt zusätzlich eher den kunstphilosophischen Aspekt von Schönbergs Idee in den Vordergrund. Auffällig ist immerhin, daß gerade Weberns Kompos. in den späteren Textstellen nicht erwähnt werden. Gleichwohl schränkt Adorno auch hier die Geltung des Begriffes Klangfarbenmelodie historisch auf vor dem Ersten Weltkrieg entstandene Kompos. ein.
Weberns wohl einzige bislang veröffentlichte eigene Aussage zur Klangfarbenmelodie belegt, daß er den Begriff mit der Bedeutung Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen gebrauchte. Über seine Orchestrierung von J. S. Bachs *Ricercar* aus dem *Mus. Opfer*, die sich durch die Verteilung des Fugenthemas auf verschiedene Instr. auszeichnet, schreibt er in einem Brief an Fr. Rederer am 16. Mai 1935:

Im Original rein abstrakt notiert (wie dann später die Fugen in der „Kunst der Fuge"). Da steht nicht, ob das zu singen oder zu spielen ist, nicht ob's schnell oder langsam sein soll (d. h. ohne Tempobezeichnung), nichts von dynamischer Bezeichnung, also ob laut oder leise, kurz nichts von dem, was man sonst hinzufügt, um anzudeuten, wie man die Gedanken verstehn soll oder aufzuführen hätte. Nun habe ich dieses abstractum in eine „Klangfarbenmelodie" aufgelöst (Ms. in d. Paul Sacher Stiftung, Basel; zit. nach d. Faks. bei M. Zenck, *Tradition as authority and provocation: Anton Webern's confrontation with Johann Sebastian Bach*, in: *Bach-Studies*, hg. von D. Franklin, Cambridge 1989, 312 f.).

Möglicherweise kennzeichnet Webern durch die Anführungszeichen, in die das Wort Klangfarbenmelodie gesetzt ist, daß er aus Schönbergs *Harmonielehre* zitiert, denn von „Gedanke" spricht er hier im Sinne von Tonhöhenmelodie als Thema, was in seiner Auffassung von Klangfarbenmelodie ebenso als Bezugnahme auf Schönbergs Schlußworte gelesen werden kann.

(4) Seit 1924 findet der Ausdruck Klangfarbenmelodie Anwendung für projektierte KOMPOSITIONSVERSUCHE ZUR ELEKTROAKUSTISCHEN REALISATION EINES KLANGFARBENKONTINUUMS. J. Mager stellt in seiner Broschüre *Eine neue Epoche d. Musik durch Radio* (Bln 1924) die mikrotonale Erweiterung des Tonsystems und die beliebige Variierbarkeit der Klangfarbe als eine musikgeschichtliche Notwendigkeit dar. Der Instrumentenbau müsse die Möglichkeiten der elektrischen Tonerzeugung nutzen und dieser Entwicklung entsprechende Instr., beispielsweise Magers eigene Erfindung Sphärophon, den zukünftigen Komponisten bereitstellen, so daß vielleicht „die Variierung der K l a n g f a r b e einmal eine noch größere Rolle, als die Variierung der Tonhöhe" spielen werde und „die nächste Epoche nicht allein... durch Feinerteilung der Oktave, sondern auch durch ein volkommeneres Klangfarbenmelos" charakterisiert werde. Als Referenz zitiert Mager einen Teil der Schlußpassage aus Schönbergs *Harmonielehre*, den er als „Klangfarbenprophetie" bezeichnet (14). Er schließt seine Abh. mit der Vision einer neuen Massenmusik, durch die „das Bedürfnis nach musikalischem Ausdruck eines mächtigen Gemeinschaftsgefühles" befriedigt werde, wenn das Sphärophon „Klangfarbenkaskaden... über Tausende von Menschen" sprühe (15 f.).
Auch R. Beyer (*Das Problem d. „kommenden Musik"*, Mk XX, 1927/28) behandelt eine zukünftige Musik, die etwas radikal Neues sein müsse und nicht mehr mit dem akustischen Instrumentarium, sondern erst durch elektrische Tonerzeugung verwirklicht werden könne. Die „kommende Musik" bedürfe eines „neuen Tones", um ihre „internen Probleme..., wie das der Klangfarbenmelodie", zu lösen: dieser ermögliche es, „die Klangfarben sinnvoll in gleitenden, unendlichen Übergängen zur Erscheinung zu bringen" (864). Beyer gebraucht den Begriff Klangfarbenmelodie ohne auf Schönberg zu verweisen und setzt die Bekanntheit des Ausdruckes anscheinend voraus, da er dessen Bedeutung nicht weiter erläutert.
Schönbergs spekulativer Ton, seine Kunstutopie leben bei Mager und Beyer wieder auf und erhalten durch die neuen, technisch realisierbaren Klangmöglichkeiten besonderen Nachdruck, während die Problematik einer Logik von Klangfarbenfolgen unberücksichtigt bleibt. Der Wortgebrauch ist somit unkonkret, aber emphatisch. In diesem Gestus ist auch Beyers Darstellung seiner Idee gehalten, durch die Vereinigung der neuen Tonfilmtechnik mit den neuen Klangerzeugungsmöglichkeiten eine Art Gesamtkunstwerk ‚ex machina' zu schaffen, bei dem die optische Kamera durch eine „akustische Kamera" ergänzt werden soll, die nicht einfach eine Geräuschkulisse zu Filmbildern produziert, sondern die akustische Ebene des Tonfilms als ein neues „Klangfarbenmelos" aus Geräuschen und Klängen gestaltet:

Tonfilm (Mk XXI, 1928/29): Denn die Musik zur Er-

scheinung bringen, das Akustische nicht als naturalistische Geräuschreizfolge, sondern als „Melodie" behandeln, jedoch im Sinne einer gleichsam „filmischen", mit dem gleichen Grad der Freiheit, den die Komposition des Sichtbaren beansprucht, damit Bild und Klang zu einem kontrapunktischen Gefüge verschmelzen, heißt weiterhin hier die klingenden Phänomene im Klangfarbenmelos zusammenfassen. Das wird nur möglich mittels der akustischen Kamera, besonderer Montageverfahren, auf Grund ihrer künstlerischen Aktivierung. Wir stehen hier mitten in Fragen, die die Entwicklung der Musik betreffen (749 b).

III. In einer zweiten Rezeptionsphase seit 1945 wird der Gebrauch des Terminus Klangfarbenmelodie in der Doppelbedeutung eines KLANGFARBENWECHSELS IDENTISCHER KLÄNGE SOWIE MELODISCHER TONFOLGEN vor dem Hintergrund neuer Kompositionstechniken überprüft.
Die Deutungen des Begriffes Klangfarbenmelodie in der ersten Rezeptionsphase und die kompositionsgeschichtliche Entwicklung, auf die in ihnen hingewiesen wird, bewogen Schönberg zu einer Neuformulierung seiner Idee. Insbesondere der erst seit kurzer Zeit dokumentierte, unterschiedliche Gebrauch des Begriffes Klangfarbenmelodie von Seiten Weberns (vgl. oben, II. (3)(b)) war dabei ausschlaggebend. Daß Webern – im Gegensatz zu Schönberg – den Terminus zur Charakterisierung eigener Werke gebrauchte und in der Bedeutung von Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen seinen Schülern tradierte, ist nicht unwahrscheinlich: Fr. Dorian-Deutsch, der bei Webern studiert hatte, bemerkte Anfang 1951 Schönberg gegenüber, Webern habe sogar Erfindung und Umsetzung der Idee der Klangfarbenmelodie für sich in Anspruch genommen. Dies wurde Schönberg zum Anlaß, in gleichlautenden Briefen an L. Dallapiccola, J. Rufer und zwei weitere, unbekannte Freunde seine Urheberschaft klarzustellen und die Idee der Klangfarbenmelodie abzugrenzen gegen Weberns Kompos.:

Brief an L. Dallapiccola (19.1.1951): Meine Vorstellung von Klangfarbenmelodien wäre durch Weberns Kompositionen nur zum geringsten Teil erfüllt. Denn ich meinte etwas anderes unter Klängen, und vor allem aber, unter Melodie. An Klängen, wie ich sie hier meinte, würden solche Einzel-Erscheinungen in meinen früheren Kompositionen in Betracht kommen, wie etwa die Gruftszene aus Pelleas und Melisande, oder vieles aus der Einleitung zum vierten Satz meines zweiten Streichquartetts, oder die Figur aus dem zweiten Klavierstück, die Busoni in seiner Bearbeitung so oft wiederholt hat und vieles andere. Das sind niemals bloss einzelne Töne verschiedener Instrumente zu verschiedenen Zeiten, sondern Kombinationen bewegter Stimmen.
Aber das sind noch keine Melodien, sondern Einzelerscheinungen innerhalb einer Form, der sie untergeordnet sind. Melodien werden es, wenn man Gesichtspunkte fände, sie so anzuordnen, dass sie eine konstruktive Einheit bilden, von unbedingter Selbstständigkeit, eine Organisation, die sie nach ihren Eigenwerten verbindet. Ich hätte nie daran gedacht etwa die alten Formen, dreiteiliges Lied, Rondo oder Durchführung dafür in Betracht zu ziehen. In meiner Vorstellung wären solche Formen etwas neues gewesen, für das es noch keine Beschreibung gibt, weil sie ja noch nicht existieren (Ms. im Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles; vgl. auch Rufer 1969, 367).

Schönberg verweist hier erstmals auf eigene Kompos., in denen sich klangliche „Einzelerscheinungen" finden, die sich wie Vorstudien ausnehmen zu der Klangfarbenmelodie, wie sie ihm vorschwebte: „Kombinationen bewegter Stimmen" in neuen Formen. Die Vorstellung einer Logik der Melodie in Klangfarbenfolgen ist zwar der kunstphilosophischen Überhöhung entkleidet, ihre Klärung aber auf den mus. Formbegriff verschoben worden. Eine Verdeutlichung des Begriffes Klangfarbenmelodie ist damit freilich nur insofern gegeben, als gesagt ist, was nicht gemeint sei: Weberns Kompos., aber wohl auch Schönbergs eigene. In einem kurzen unbetitelten Text, datiert 1./3. Mai 1951, erläutert Schönberg nochmals das Formproblem der Klangfarbenmelodie:

Aber insbesondere müsste es jedem klar sein, dass ich an Folgen von Klangfarben gedacht habe, die der innern Logik von Harmoniefolgen gleichkommen. Melodien habe ich sie genannt, weil sie im selben Maße geformt sein müssten, wie Melodien, jedoch nach eigenen, ihrer Natur entsprechenden Gesetzen.
Ich erinnere mich, dass Webern mir einigemale Kompositionen gezeigt, und durchaus wollte, dass ich sie als „dreiteilige Liedformen" erkenne. Wenn er das auf die Klangfarbenmelodien beziehen wollte, so war das höchst naiv. Denn sicherlich würden Folgen von Klangfarben andere Konstruktionen erfordern, als Tonfolgen, oder als Harmoniefolgen. Denn sie wären all das und noch dazu spezifische Klänge.
Klangfarbenmelodien würden eine besondere Organisation erfordern, die vielleicht eine gewisse Ähnlichkeit mit anderen musikalischen Formen aufwiese, aber doch aus dem Umstand, dass die Erfordernisse eines neuen Faktors, den Klängen, Konsequenzen ziehen müssten. Die Homophonie hat durchaus andere Formen hervorzubringen gehabt, als die Kunst des Kontrapunkt. Diesem war es nicht gegeben, kontrastierende Phrasen miteinander zu verknüpfen. Jene aber, da sie die Harmonie vom Zwang der Stimmführungskunst und deren Kombinationen befreite, konnte zu einer verschiedenen Kunst der Verarbeitung gelangen.
Es ist sicher höchst naiv, zu glauben, dass Klangfarbenmelodien dreiteiligen Liedern gleichen werden. Sie werden nicht mehr Ähnlichkeit miteinander haben, als ein Scherzo mit einer Fuge.
Und da ich nichts prophezeien konnte, habe ich mich damit begnügt, den Ausdruck hinzusetzen, ohne dass ich daran gedacht hätte, dass er auch so oberflächlich aufgefasst werden könne (Ms. im Arnold Schoenberg Institute, Los Angeles; auch ediert bei Schmidt 1993

sowie in engl. Übers. unter dem Titel *Anton Webern: ‚Klangfarbenmelodie'*, in: *Style and Idea*, hg. von L. Stein, London 1975. Bei den genannten Kompositionen in dreiteiliger Liedform könnte es sich um Weberns *Orchesterstücke*, op. 6 handeln, die dieser selbst so vorgestellt hat; vgl. ZfM [=NZfM] C, 1933, 566).

Es wird deutlich, daß Schönberg sich der bislang gebrauchten Bedeutung von Klangfarbenmelodie als Klangfarbenwechsel identischer Klänge und/oder melodischer Tonfolgen nie angeschlossen hatte. Vielmehr handelte es sich für ihn um ein nach wie vor ungelöstes kompositorisches Formproblem, das demnach auch durch die Möglichkeiten der elektronischen Musik nicht aufgehoben wird: Schönberg beharrt damit auf dem utopisch-visionären Charakter seiner Idee von 1911.

Lit.: J. Rufer, Noch einmal Schönbergs op. 16, Melos XXXVI, 1969; Chr. M. Schmidt, Für Schönberg sind Klangfarbenmelodien immer eine Zukunftsphantasie geblieben, in: Kgr.-Ber. Schönberg-Kongreß 1993 (Druck in Vorb.).

(1) Als stilistischer und musikanalytischer Terminus bezeichnet Klangfarbenmelodie eine typische Kompositionsweise der ‚Neuen Wiener Schule'. Er findet seine Anwendung hauptsächlich auf die vor dem Ersten Weltkrieg entstandenen, expressionistischen Orchesterwerke Schönbergs und Weberns, auf Weberns Bearb. von J. S. Bachs *Ricercar* aus dem *Mus. Opfer*, sowie auf die Mordszene im III. Akt der Oper *Wozzeck* von A. Berg; mit dodekaphon komponierten Werken oder mit Kammermusik wird er seltener in Zusammenhang gebracht. Die Auffassung des Begriffes Klangfarbenmelodie ist dabei einerseits geprägt von der nicht näher reflektierten Zuordnung des Schlußabschnittes von Schönbergs *Harmonielehre* zum dritten seiner *Fünf Orchesterstücke*, op. 16, betitelt *Farben*, und andererseits von R. Leibowitz' analytischer Anwendung auf Weberns Orchesterwerke. Leibowitz hatte Anfang der 1930er Jahre bei Webern studiert und möglicherweise von ihm den Begriff Klangfarbenmelodie in der Bedeutung Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen übernommen; er führt den Ausdruck im folgenden Passus jedoch unter Bezugnahme auf die *Harmonielehre* ein:

Schœnberg et son école (Paris 1947): Un certain nombre de constatations fort judicieuses l'amènent à dire qu'un jour on composera peut-être des mélodies qui ne se mesureront pas seulement à la hauteur des différents sons, mais aussi et peut-être surtout à leur timbre; ce seront des „mélodies-de-timbre", ce que Schœnberg appelle en allemand *Klangfarbenmelodien*.
Une pareille projection vers l'avenir ne pouvait que stimuler l'esprit de Webern; en fait, l'idée de la *Klangfarbenmelodie* l'a obsédé pendant toute sa carrière (201).

Deutlich zeigt sich hier und in der anschließenden Analyse von Weberns *Orchesterstück*, op. 10, Nr. 1 die Einengung des Begriffes in Leibowitz' Lesart der *Harmonielehre*-Stelle, wenn von Klangfarbenmelodien als „Melodien, die nicht nur gemessen werden nach der Tonhöhe, sondern auch und vielleicht vor allem nach ihrer Klangfarbe", gesprochen wird: Melodie setzt Leibowitz als geklärten Begriff – melodische Tonfolge – voraus, Klangfarbenwechsel tritt im Sinne einer Instrumentation hinzu. Die Übernahme von Leibowitz' Auffassung bzw. eine gleichlautende Umschreibung des Begriffes Klangfarbenmelodie bei anderen Autoren beschränkt den Gebrauch nicht auf Webern; so charakterisiert beispielsweise L. Nono mit ihm eine eigene Kompos., und P. Boulez wendet den Begriff auf Schönbergs op. 16, Nr. 5 an (also gerade nicht auf Nr. 3):

L. Nono, Text zur Uraufführung seiner *Due Espressioni per Orch.* (Donaueschingen 1953): Das erste Stück verarbeitet eine melodische Linie nach bestimmten klanglichen Gesichtspunkten. Die Möglichkeiten der „Klangfarbenmelodie" sind hier bewußt auf Instrumente der gleichen Gruppe (Streicher) beschränkt: die verschiedenen klanglichen Abstufungen dieser Gruppe dienen den vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten einer einheitlich konzipierten melodischen Linie (zit. nach L. Nono, *Texte. Studien zu seiner Musik*, hg. von J. Stenzl, Zürich 1975, 119);
P. Boulez, Art. *Schœnberg*, in: *Encyclopédie de la musique*, hg. von Fr. Michel u. a., Bd. III (Paris 1961): Dans la 3ème pièce de l'*op.* 16, ce principe de couleur est appliqué, comme nous l'avons dit, à un accord; dans la 5ème, intitulée „Récitatif obligé", cette notion s'adapte précisément au récitatif: cela signifie que les différentes périodes d'une phrase verront se renouveler leur instrumentation: *Schœnberg* donne le nom de *Klangfarbenmelodie* à ce procédé, qui pourrait se définir par un changement continu du timbre, appliqué à la dimension horizontale de la musique (663 b f.).

Die meisten Autoren gebrauchen den Terminus Klangfarbenmelodie jedoch in der doppelten Bedeutung von Klangfarbenwechsel identischer Klänge und Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen:

H. H. Stuckenschmidt, *Neue Musik* (Bln 1951): Schönberg wirft am Schluß seiner Harmonielehre den Begriff der Klangfarbenmelodie in die Debatte... Bei Schönberg... gab es ein Experiment [op. 16, Nr. 3], das die Klangfarbe zum alleinigen Träger einer musikalischen Form zu machen sucht. Ein Akkord erscheint unverändert, aber in immer neuer Instrumentation, und bietet das akustische Ebenbild eines Gegenstandes, über den ein Scheinwerfer farbig wechselndes Licht gießt. Bei Webern wechselt gleichzeitig das Licht und der Gegenstand. Dem beständigen Wechsel von Motiven, Rhythmen und Zusammenklängen entspricht ein dauerndes Fluktuieren und Irisieren der Instrumentalklänge... (73 f.);
W. Zillig, *Variationen über neue Musik* (München 1959): Schönberg hatte entdeckt, daß auch der Klangfarbe melodische, ja sogar formgebende Kraft zukommt. Er

ging darin so weit, daß er feststellte, derselbe Ton oder Akkord, von Instrument zu Instrument oder von Gruppe zu Gruppe wechselnd, habe durch den Wechsel der Klangfarbe bereits in sich die Kraft eines abgeschlossenen melodischen Geschehens... Damit war Schönberg im Grunde der Inaugurator eines Moments, das die elektronische Musik nun nicht mehr zufällig, sondern mathematisch abgrenzbar als wesentliches Element ihrer Möglichkeiten benutzt: des Wechsels der Klangfarbe durch Änderung der Obertonverhältnisse innerhalb eines Tones. Schönberg gab dem Vorgang den Namen „Klangfarbenmelodie". Dies hat Webern offensichtlich auch im dritten der Orchesterstücke [op. 10] vorgeschwebt, als er seiner melodischen Linie durch steten Wechsel des Instruments einen ebensolchen der Klangfarbe beigab (184 f.).

Eine Diskussion, die sich insbesondere an der Zuordnung des Begriffes Klangfarbenmelodie zu Schönbergs op. 16, Nr. 3 entzündete, kulminierte in der Fragestellung, ob Tonhöhenbewegung überhaupt mit dem Begriff der Klangfarbenmelodie vereinbar sei oder nicht:

E. Doflein, *Schönbergs Opus 16 Nr. 3. Der Mythos d. Klangfarbenmelodie* (Melos XXXVI, 1969): Diese Klangbewegung [in op. 16, Nr. 3] ist alles andere als eine Klangfarbenmelodie, bei der Tonschritte, also melodische Vorgänge, keine Rolle spielen dürften (204 b);
C. Dahlhaus, *Schönbergs Orchesterstück Op. 16, 3 u. d. Begriff d. „Klangfarbenmelodie"*, in: Kgr.-Ber. Bonn 1970: So wenig aber ein Tonhöhenwechsel, um eine Melodie zu sein, sich in einer einzigen Klangfarbe präsentieren muß, so wenig ist ein Instrumentationswechsel, um als Klangfarbenmelodie zu erscheinen, an eine festgehaltene Tonhöhe gebunden. Instrumentation wird nicht dadurch zur Klangfarbenmelodie, daß die Tonhöhenmelodie zur Monotonie einschrumpft, sondern durch ein Gleichgewicht zwischen Instrumentation und Tonhöhenmelodie statt der gewohnten Vorherrschaft der Tonhöhenmelodie (372).

Demgegenüber gab J. Häusler einem gleichgeltenden Nebeneinanderstehen zweier divergierender Bedeutungen Ausdruck:

Musik im 20. Jh. (Bremen 1969): Der Begriff „Klangfarbenmelodie"... hat alsbald zwei verschiedene Deutungen gefunden: zum einen die grundsätzlich beibehaltene Tonkonstellation, deren koloristische Erscheinung sich wandelt, zum anderen einen mehr oder weniger ausgedehnten melodischen Komplex, der auf seinem Gang durch unterschiedliche Klangregister gleichzeitig auch mehrfache Klangfarbenaspekte durchschreitet (62).

Der erste veröffentlichte Lexikonart. zu dem Stichwort Klangfarbenmelodie erschien in der 12. Auflage des RiemannL (*Sachteil*, hg. von H. H. Eggebrecht, Mainz 1967). An die Stelle einer Definition tritt hier ein Zitat aus Schönbergs *Harmonielehre*. Charakteristisch für alle Lexikonart. ist der Versuch, durch eine möglichst weitgefaßte Definition des Terminus Klangfarbenmelodie den widersprüchlichen Wortgebrauch auf einen gemeinsamen Bedeutungskern festzulegen. Ausgangspunkt ist dabei die Auffassung, daß der Begriff Melodie im Wort Klangfarbenmelodie im uneigentlichen, metaphorischen Sinne gebraucht sei und daher mit Abfolge oder Wechsel synonym gesetzt werden könne. Es werden höchstens drei Formen von Klangfarbenfolgen als Klangfarbenmelodie unterschieden: ein statischer Akkord in wechselnder Instrumentation mit minimaler Tonhöhenbewegung, die wechselnde Instrumentation einer einzigen feststehenden Tonhöhe und eine melodische Tonfolge, verteilt auf verschiedene Instrumente oder Artikulationsarten. Den ersten beiden Formen von Klangfarbenmelodie – Schönberg und anderen zugeordnet – liege die Entdeckung der Klangfarbe als einer erst zu komponierenden Struktur zu Grunde. Im Zusammenhang mit der dritten Form von Klangfarbenmelodie wird meist auf Webern und auf dessen Kompos. als Klangfarbenstrukturen, sowie auf die Behandlung der Klangfarbe als Parameter in der seriellen Musik verwiesen. In der elektronischen Musik, die erstmals J. R. White in diesem Zusammenhang aufführt (Art. *Klangfarbenmelodie*, in: HarvardD, hg. von W. Apel, Cambridge, Mass. [2]1969), seien alle drei Formen der Klangfarbenmelodie komponiert worden (vgl. auch Art. *Klangfarbenmelodie*, in: New GroveD, hg. von St. Sadie, London 1980).

(2) Klangfarbenmelodie dient als Bezeichnung einer GESCHICHTLICHEN VORSTUFE ZUR KLANGFARBENREIHE DER SERIELLEN MUSIK. Leitend ist dabei die Auffassung des Begriffes Klangfarbenmelodie in der Bedeutung Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen.
In seinem kritischen Nachruf *Schönberg est mort* (1951; Erstpubl. in engl. Übers., The Score IV, 1952) stellt P. Boulez die Bedeutung Schönbergs für die Komponisten serieller Musik dar:

Néanmoins, il est possible de discerner pourquoi la musique sérielle de Schönberg était vouée à un échec. Tout d'abord, l'exploration du domaine sériel a été menée unilatéralement: il y manque le plan rythmique, et même le plan sonore proprement dit: les intensités et les attaques. De cela, qui songeait sans ridicule à lui faire grief? Relevons, en revanche, une préoccupation très remarquable dans les timbres, avec la *Klangfarbenmelodie* qui, par généralisation, peut conduire à la série de timbres. Mais la cause essentielle de l'échec réside dans la méconnaissance profonde des FONCTIONS sérielles proprement dites, engendrées par le principe même de la série (zit. nach P. Boulez, *Relevés d'apprenti*, hg. von P. Thévenin, Paris 1966, 270).

Allgemeiner formuliert Boulez die Auffassung von Klangfarbenmelodie als Vorstufe der Klangfarbenreihe im Rahmen eines geschichtlichen Abrisses zur Orchestrierung im 20. Jh., den er in seinem Aufsatz „*A la limite du pays fertile*" (Erstpubl. in

dtsch. Übers., Die Reihe I, 1955) gibt, wobei er die Geltungsweite des Begriffes auf nicht-elektronische Musik einschränkt:

L'emploi à l'orchestre de la *Klangfarbenmelodie*, ou encore de la série de timbres – par groupes instrumentaux –, a modifié le sens que l'on peut donner aux combinaisons sonores, en mettant l'accent sur le côté acoustique de ces combinaisons, plus que sur une orchestration à proprement parler. De même que l'intensité, l'orchestration n'est plus ce seul pouvoir décoratif qu'on lui a souvent dévolu au XIXe siècle, elle acquiert une puissance de structure, inconnue jusqu'à présent; elle n'est plus un „vêtement", elle est le phénomène sonore dans sa totale manifestation (*op. cit.*, 218).

Die historische Einordnung als Bezeichnung eines Stilmittels der ‚Neuen Wiener Schule' wird schließlich gelockert, bis in die Nähe zur Synonymsetzung von Klangfarbenmelodie und Klangfarbenreihe:

U. Unger, *Luigi Nono* (Die Reihe IV, 1958): Deshalb verwendet Nono [in *Il canto sospeso* (1955)] die Worte gemäß ihren Klangfarben als eine Elementarkomponente, gruppentechnisch und in Abstimmung mit dem übrigen Klanggeschehen. Dabei mögen die Klangfarbenmelodie Schönbergs und der Stimmabtausch Weberns Pate gestanden haben; denn die Worte... werden häufig auf die verschiedenen Stimmen silbenweise aufgeteilt. Dasselbe geschieht natürlich auch mit den melodischen Linien, die sich durch gruppentechnische Umbildungen aus der melodischen Grundreihe ergeben, auch sie wandern sozusagen silbenweise durch die Vokal- und Instrumentalstimmen (14);
D. Schnebel, *Sprache – hin u. zurück* (Sendung für d. Hessischen Rundfunk 1966): Wie Stockhausen zeigte, wird in der Vertonung des Textes [in Nonos *Il canto sospeso*] eine serielle Klangstruktur entfaltet, die auf dessen Vokalen fußt. Nono macht aus dem Text gewissermaßen eine Klangfarbenmelodie, in welcher der in seine Bestandteile, die Silben und Laute, zerspaltene Text als Klangträger durch die Stimmen wandert (zit. nach D. Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952–1972*, hg. von H. R. Zeller, Köln 1972, 407);
ders., *Ber. von neuer Orgelmusik*, in: Fs. W. Gerstenberg (Wolfenbüttel u. Zürich 1964): Ein anderes Verfahren neuer Kompositionstechnik, das sich ebenfalls gut auf der Orgel realisieren läßt, ist das der seriellen Klangfarbendisposition... Wenn nun etwa von Ereignis zu Ereignis die Farben wechseln sollten, und dies noch in raschem Tempo, war das schwer zu realisieren, da die verschiedenen Instrumente oft wegen nur eines Tones kurz hintereinander einsetzen mußten. Auf der Orgel ließe sich derartiges durch Spiel auf der Registertastatur leicht bewältigen... Flüssiges Spiel quer über die verschieden registrierten Manuale könnte analoge Wirkungen erzeugen. Also ließen sich für dieses Instrument Klangfarbenmelodien komponieren (*op. cit.*, 296).

(3) Darüber hinaus wird Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie zur APOLOGIE DER ELEKTRONISCHEN MUSIK benutzt.

Noch 1949 betont H. Eimert an Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie ausschließlich den utopischen Aspekt – „Das Melos der farbigen Klänge ist eine Utopie geblieben, eine künstlerhafte Vision aus jenem Stoff, aus dem die Träume gemacht sind" (*Arnold Schönberg, der Fünfundsiebzigjährige*, Melos XVI, 1949, 229) –, vermutlich nicht zuletzt um wenig später die Bedeutung der elektronischen Musik, die durch die technische Realisierung eines Klangfarbenkontinuums die Klangfarbenmelodie erst ermögliche, um so deutlicher hervorheben zu können, wobei er hierin an Äußerungen J. Magers und R. Beyers aus den 1920er Jahren anknüpft (vgl. oben, II. (4)):

H. Eimert, *Zur mus. Situation* (Technische Hausmitt. d. NWDR VI, 1954, Nr. 1/2): Unter Klangfarbenmelodien versteht S c h ö n b e r g das instrumental nicht realisierbare Verfahren, Klangfarben analog melodischen Tonverbindungen in Beziehung zueinander zu bringen...
S c h ö n b e r g hat den Gedanken in seinem weiteren Schaffen nicht mehr verfolgt, W e b e r n hat ihn mit der Idee seiner Proportionsreihen verbunden, deren Harmonik und Melodik sich jeweils der gleichen Intervallproportionen bedient, so daß die Zusammenklänge nicht mehr auf Willkür oder Statistik beruhen, sondern... auf Klangstrukturen, die nach dem Permutationsgesetz der Reihe zustandekommen – das ist eine jener echten Anschlußstellen der elektronischen Musik, die den großartigen W e b e r nschen Gedanken nicht mehr imitiert, sondern im doppelten Sinne des Wortes „aufhebt" (43 b f.);
ders. u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik*, (Regensburg 1973), Art. *Klangfarbenmelodie*: A. Webern hat die Möglichkeit von Klangfarbenmelodien anders [als Schönberg in Op. 16, Nr. 3] aufgefaßt. Für ihn ist die Funktion der Klangfarbe ein Merkmal der Tonhöhen, die im melodischen Zusammenhang, bei ständig wechselnden Instrumenten, verschieden gefärbt erscheinen, aber nicht den Tonhöhenzusammenhang aufheben. Schönberg hat weiter gesehen. Seine „Zukunftsphantasie", wie er sie nannte, läßt sich in der Tat, ob man will oder nicht, nur bei Anwendung elektronischer Mittel als klangliche Realität vorstellen. Eine zusammenhängende Tonfolge, von irgendeinem Instrument gespielt, kann... so ausgefiltert werden, daß eine Klangfarbenfolge entsteht, die in ihrem Tonursprung nicht mehr erkennbar ist... Ähnlich wie Busonis „elektronische" Klangvision... kann auch Schönbergs Konzeption der Klangfarbenmelodie wohl nicht außerhalb des Zusammenhangs mit der Elektronischen Musik gesehen werden (161 b).

Noch stärker als in den 1950er Jahren setzt Eimert 1973 den Akzent elektronischer Kompos. auf die Herstellung von Klangfarbenfolgen, in denen die Tonhöhenbewegung aufgehoben ist. Indem Eimert den Begriff Klangfarbenmelodie in diesem Sinne gebraucht, reduziert er Schönbergs Idee um das Problem der melodischen Logik auf eine technologische Aufgabenstellung, die auf die Möglichkeiten der elektronischen Musik vorausweise. Andere Autoren schwächen den apologetischen

Aspekt ab, teilen aber Eimerts Auffassung (vgl. etwa A. Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, Paris 1954, 194). R. Beyer hat in weiteren Aufsätzen zur elektronischen Musik ausdrücklich auf Schönberg verwiesen (*Die Klangwelt d. elektronischen Musik*, ZfM [=NZfM] CXIII, 1952, 74–79; *Zur Gesch. d. elektronischen Musik*, Melos XX, 1953, 278 ff.; *Elektronische Musik*, Melos XXI, 1954, 35–39), aber dabei ausschließlich von „Klangfarbenmusik" gehandelt. 1955 hingegen spricht Beyer kritisch von der „Fiktion *Klangfarbenmelodie*", die für Schönberg und Webern eine Utopie geblieben sei, da ihnen die neuen technischen Möglichkeiten nicht zur Verfügung standen; sie sei aber auch durch die serielle Behandlung der Klangfarbe als Parameter in der elektronischen Musik nicht zu verwirklichen, weil dabei keine Logik der Klangfarbenfolge, die als solche hörbar ist, entstehe, so daß dieses „entscheidende Problem der elektronischen Musik" ungelöst geblieben sei:

Zur Situation d. elektronischen Musik (ZfM [=NZfM] CXVI, 1955): Wohin die elektronische Musik sich zu entwickeln hat, das steht bereits bei Schönberg und Webern fest. Es findet seinen Ausdruck in der Fiktion *Klangfarbenmelodie*, „von der Webern zeit seines Lebens besessen war". Diese Utopie ist mit den Mitteln unserer Zeit zu realisieren, ist die Aufgabe von Heute. Man kann den avancierten Komponisten nicht den Vorwurf ersparen, daß sie ihren Auftrag gründlich mißverstanden haben. Statt das Risiko neuer kompositorischer Vorstellungen einzugehen, interpretieren sie das Problem prinzipiell nicht anders als Webern, nur daß die Gestaltung in technisch-perfektionierter Ausführung erfolgt... Sie rufen damit das Werk Weberns in jene Schranken zurück, die zu übersteigen es im Begriff war... Der *komponierte Klang*, der an die Stelle der mit utopischen Qualitäten angefüllten Fiktion *Klangfarbenmelodie* tritt, zeigt zwar an, daß das Niveau des Sachlichen und Praktizierbaren erreicht ist, kann aber nicht verhindern, das Wichtigste zu übersehen, nämlich die Tatsache, daß das serielle Komponieren nicht in der Lage ist, dieses entscheidende Problem der elektronischen Musik zu gestalten (453 f.).

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Terminus Klangfarbenmelodie im konkreten Zusammenhang der Darstellung elektronischen Komponierens an Bedeutung verliert; gebräuchlicher sind andere Ausdrücke wie etwa Klangfarbenmusik oder auch Klangfarbenkomposition.

(4) Spätestens seit 1955 stellt die Kritik an der Übertragung des tradierten Melodiebegriffs auf die Klangfarbe den Gebrauch des Terminus Klangfarbenmelodie in Frage.

Nach R. Beyer, der 1955 von einer „Fiktion Klangfarbenmelodie" sprach (vgl. oben), kritisierte I. Strawinsky 1958 Sinn und Anwendbarkeit des Begriffes Klangfarbenmelodie:

Conversations with Igor Stravinsky (London u. New York 1959): But the German word [Klangfarbenmelodie] needs definition; it has come to mean too many things. For example, I don't think the *melodie* part of it is good or useful applied to a work such as Webern's *Concerto*, and I am sure that in the same piece *farben* is less important than *klang*-design which isn't the same thing. If by *Klangfarbenmelodie* you mean no more than a line of music which is divided among two or more instruments, that habit has already reached a *reductio ad absurdum* (110).

E. Karkoschka setzt sich mit Leibowitz' Wortgebrauch auseinander und kommt am Ende seiner Analyse von Weberns *Orchesterstücken*, op. 10 zu dem Schluß:

Zur Entwicklung d. Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns (Diss. Tübingen 1959): Der Terminus „Klangfarbenmelodie" hat sich für die Betrachtung der Farbenphänomene als unzureichend erwiesen. Er ist zu verschwommen, weil er auch ganz allgemein auf Werke der Klassik und Romantik anwendbar wäre...
Es ist leicht einzusehen, daß auch „Farbenharmonien" oder „-akkorde", so nahe sie als Analogien zur „-melodie" gelegen wären, keinen befriedigenden Ausweg darstellen. Ins Schwarze träfe nur ein zunächst allgemeiner Begriff wie etwa „primäre Farbenkomposition", der dann aufzugliedern wäre in „Klangfarbenmelodie", „-harmonie" (oder „-akkorde"), „-tausch". Darin wären auch enthalten jene Erscheinungen in op 10, bei denen eine Linie der Farbe zuliebe angelegt ist, diese Farbe charakterisiert, aber nicht notwendig aus geringen Tonhöhenveränderungen... bestehen muß. Wenn wir eine solche mit „Klangfarbenlinie" bezeichnen im Gegensatz zur „-melodie" mit unwesentlichen Tonhöhenänderungen..., dann ergäben mehrere solcher Linien eine „Klangfarbenpolyphonie" (128 f.).

Indem Karkoschka die Bedeutung des Terminus Klangfarbenmelodie einerseits einschränkt auf Klangfarbenwechsel geringer Tonhöhenveränderungen und ihm andererseits den Ausdruck „Klangfarbenlinie" (für Klangfarbenwechsel melodischer Tonfolgen mit größeren Tonhöhenbewegungen) gegenüberstellt, wird der Terminus letztlich überflüssig; zumal für die Einzelerscheinungen des Klangfarbenwechsels (nahezu) identischer Klänge die Ausdrücke „Klangfarbenharmonie" bzw. „Klangfarbenakkord" und für das kompositorische Prinzip der Ausdruck „primäre Farbenkomposition" kreiert werden.
W. Kolneder kritisiert die Idee der Klangfarbenmelodie in der Darstellung der *Harmonielehre* selbst; zu Schönbergs Erläuterungen des Unterschiedes von Klanghöhe und Klangfarbe – „Ich finde, der Ton macht sich bemerkbar durch die Klangfarbe, deren eine Dimension die Klanghöhe ist" (*op. cit.*, 470) – merkt er an:

Webern u. d. Klangfarbenmelodie (ÖMZ XXVII, 1972): Daß hier ein offensichtlicher Denkfehler vorliegt, der auf einem subjektiven Eindruck beruht („Ich finde"), wurde kaum bemerkt. Von Fällen einer abnormalen

Hörveranlagung abgesehen, vielleicht auch von solchen einer ganz ungewöhnlichen Zusammensetzung eines Klanges und einer ganz unvermuteten und außergewöhnlichen Artikulation, wird beim Einzelton immer primär dessen Höhe wahrgenommen (oder im Gehörseindruck im Unterbewußtsein analysiert), seine obertonmäßige Zusammensetzung natürlich zur gleichen Zeit, aber doch als sekundäres Phänomen... Diese Überlegung allein schon widerlegt Schönbergs Gedankengang. Seine vielberufene „Entdeckung" der Klangfarbe als selbständiges Phänomen ist nicht mehr als eine interessante subjektive Beobachtung...
Zusammenfassend kann man sagen, eine Klangfarbenmelodie gibt es nicht, weil man nicht aus Klangfarben, sondern nur aus Tönen eine Melodie bilden kann (149 f.).

Kolneders polemische Kritik zielt auf die von Schönberg im Begriff Klangfarbenmelodie implizierte Abwendung vom tradierten Melodiebegriff. Diese will er nicht mitvollziehen und daher auch das Bedeutungsfeld des Terminus aufheben: zu Schönbergs op. 16, Nr. 3 sei „‚Klangfärbungen' der wohl richtigere Terminus für das Phänomen", der Beginn von Weberns *Orchesterstück*, op. 10, Nr. 1 zeige „ganz normale Melodik, allerdings raffiniert instrumentiert" und sei richtiger als „rascher Klangfarbenwechsel" zu bezeichnen (149 ff.). Fragwürdig erscheint an Kolneders Kritik jedoch, daß er Schönbergs Ausgangspunkt in einem „subjektiven Eindruck" im pejorativen Sinne zu finden glaubt statt in einer, die spekulative Darstellung der Kunstutopie stützenden theoretischen Prämisse.
M. Chion setzt den Parameter Klangfarbe gegen Höhe, Stärke und Dauer des mus. Tones qualitativ ab als charakterisierende Gesamterscheinung des Klanges – „physionomie générale" –, der nicht, wie die anderen Parameter, meßbar sei, und folgert weiter:

La dissolution de la notion de timbre (Analyse mus. III/2, 1986): A partir de cette analogie, il est facile de comprendre pourquoi l'idée, séduisante en soi, de *mélodie de timbre*, de *Klangfarbenmelodie*, ne pouvait aboutir. Le timbre n'est pas en effet une valeur musicale; aucune relation d'ordre, au sens mathématique (condition de l'effet mélodique), n'est possible entre trois timbres différents, entre trois couleurs sonores. A moins de prendre le mot *mélodie*, ou le mot *timbre* dans un sens impressioniste, ou trop général, qui fait perdre son sens à l'expérience (7 b).

Chions Einwand richtet sich einerseits gegen die Vorstellung einer Systematisierbarkeit der Klangfarbe, andererseits dagegen, daß es möglich sei, zwischen einzelnen Klangfarben kompositorische Beziehungen zu knüpfen: der Melodiebegriff, auf Klangfarben angewendet, werde sinnlos.
In diesem Sinne greift neuerdings H. H. Eggebrecht (*Musik verstehen*, Kap. *Reiz u. Abbild*, Ms. 1993) die Auseinandersetzung um den Terminus Klangfarbenmelodie im Zusammenhang einer Verstehenslehre der Musik auf: Klangfarbe sei als Reiz unmittelbar verständlich, unabhängig von der mus.-syntaktischen Struktur, an die sie gekoppelt ist. Daher sei sie nicht systematisierbar und nicht in mus.-logischen „Sinnstiftungen" komponierbar. Die Bedeutung von Schönbergs Idee der Klangfarbenmelodie sieht Eggebrecht vielmehr im visionären Erfassen eines Paradigmenwechsels des Verstehens von Musik.

Lit.: R. Erickson, Sound structure in music, Berkeley u. Los Angeles 1975, 12–17, 103–138; N. Ceribašić, Klangfarbenmelodie, in: Proceedings of the 15th convention of music academies and universities of Yugoslavia Belgrad 1988.

Rainer Schmusch, Freiburg i. Br. 1993

Klassisch, Klassik

dtsch. klassisch, Klassik, Klassizität, klassizistisch, Klassizismus, von lat. classicus, aus classis, Abteilung; franz. classique, classicisme; engl. classical, classic, classicism; ital. classico, classicismo.

Das Wort klassisch mit seinen zahlreichen Wortformen ist in seiner antiken Herkunft primär ein Rezeptionsbegriff: Es wertet rückblickend eine abgeschlossene Erscheinung. Dabei bleibt die ursprüngliche Bedeutung ‚erstrangig', vollkommen, musterhaft, beständig präsent. Und auch der Rückbezug zur vermeintlichen Idealität der (griech.) Antike ist zuallermeist mit im Spiel, auch dort, wo er nicht bedacht ist oder unausgesprochen bleibt und wo ein konkret sachlicher Bezug völlig vage oder abwegig ist. Zuweilen eröffnet die Idee der schöpferischen Nachahmung, Weiterführung und Vervollkommung des Klassischen auch einen Zukunftsentwurf; hierfür stellten sich seit dem 18. Jh. das Wort Klassizismus und im 20. Jh. die Begriffsbildung neue Klassizität (→ *Neoklassizismus* II. (1) u. (2)) zur Verfügung.
Mit dem zunehmenden Gebrauch der Kennzeichnung klassisch seit dem 18. Jh. wird der Rezeptionsbegriff zu einem ausgesprochenen Kontextbegriff: Der Zusammenhang der Aussageintention, in dem der Begriff erscheint, entscheidet über sein Meinen. Ab den 1830er Jahren dann ist im Bereich der Musik zu unterscheiden zwischen einerseits dem bis dahin ausschließlich waltenden punktuellen Wortgebrauch, der sich jeweils auf ein einzelnes Werk oder eine Werkgruppe bezieht, und andererseits der epochalen Verwendung (Wiener [mus.] Klassik) als Resultat einer Häufung und Konzentration der Begriffskriterien und Wortverwendungen in Richtung einer durch Namen repräsentierten geschichtlichen Zeit.
Die Begriffsgeschichte verläuft unterschiedlich nach Ländern und verzweigt sich in Perspektiven, Begriffskonfrontationen und Systeme des Sehens und Denkens, wobei die deutschsprachige Entwicklung aufgrund der „Wiener Klassik" besonders zu beachten ist. Und die auf Musik bezogene Verwendung des Begriffs wird beständig begleitet und beeinflußt von Begriffsbestimmungen auf anderen Gebieten, besonders auf denen der literarischen und bildenden Kunstkritik, was in der folgenden Monographie nur angedeutet werden kann. „Im weitesten und heute noch dem allgemeinen Sprachgebrauch geläufigen Sinne meint das Klassische das Vorzügliche und Musterhafte. Als Klassiker kann jeder Autor und Künstler bezeichnet werden, dessen Werk zu den Gipfelleistungen seiner Art gehört" (B. Allemann, Art. *Klassische (das)*, in: *Historisches Wörterbuch d. Philosophie*, hg. von J. Ritter † und K. Gründer, Bd. IV, Basel u. Stuttgart 1976, 853). Eine inflationäre Verflachung des Epithetons klassisch kündigt sich bereits vor der Mitte des 19. Jh. an und führt im unreflektierten Gebrauch der Alltagssprache zu seiner völligen Entleerung.

I. Seinen Ursprung hat das Begriffswort klassisch als NORMATIVE SETZUNG IN DER RÖMISCHEN ANTIKE.

II. Die auf Musik gerichtete punktuelle Verwendung des normativen Begriffs des Klassischen im 16. und 17. Jh. sowie immer häufiger im anwachsenden Schrifttum des 18. und beginnenden 19. Jh. bezieht sich auf THEORETISCHE SCHRIFTEN UND PRAKTISCHE MUSIK ÄLTERER UND NEUERER ZEIT.
(1) Der Begriffsradius umfaßt in UNSPEZIFISCHEM GEBRAUCH Schriften und Kompositionen der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart.
(2) Zahlreiche Belege stehen im KONTEXT SICH ZU KLISCHEES VERFESTIGENDER NORMATIVER, STILISTISCH NICHT FESTGELEGTER AUSSAGEN.

III. Ein Vorstadium des epochalen Begriffs der (Wiener) Klassik ist die ZUSAMMENKOPPLUNG J. HAYDNS, W. A. MOZARTS UND L. VAN BEETHOVENS zu einem herausragenden ‚Dreigestirn'. Zunächst wurde diese Trias nicht als klassisch bezeichnet.

IV. Mit Beginn des 19. Jh. tritt im Musikschrifttum neben die klassische Sichtweise der ASPEKT DES ROMANTISCHEN.

V. Dem übertragbar normativen, punktuell verwendeten Begriff des mus. Klassischen wird in den 1830er Jahren der exzeptionelle, historisch einmalige und stilistisch zu definierende EPOCHENBEGRIFF zur Seite gestellt.
(1) Im mus. Schrifttum ist der Begriff KLASSISCHE PERIODE erstmals 1836 belegt.
(2) Die klassische Periode oder Epoche der Musik wird mit UNTERSCHIEDLICHEN INHALTEN UND EINGRENZUNGEN bestimmt.
(3) STILISTISCHE MERKMALE der im epochalen Sinn als klassisch apostrophierten Musik werden in unterschiedlicher Sichtweise zur Sprache gebracht.

VI. Klassizistisch und Klassizismus haben in ihrer Wortbildung und so auch in ihrer Bezeichnungsintention einen BEZUG AUF URSPRÜNGLICH KLASSISCHES.

VII. Zu unterscheiden von dem reflektiven ist der UNREFLEKTIERTE GEBRAUCH des Wortes klassisch.

I. Seinen Ursprung hat das Begriffswort klassisch als NORMATIVE SETZUNG IN DER RÖMISCHEN ANTIKE im Prozeß einer Übertragung des lat. Wortes classicus aus dem Verwaltungswesen in den geistigen Bereich. In der Verfassung des Servius Tullius (6. Jh. vor Chr.) war das römische Volk in fünf tributspflichtige Klassen eingeteilt; dabei hieß civis classicus der Bürger der erstrangigen Steuerklasse (classis prima). In seinem enzyklopädischen Werk *Noctes Atticae* (2. Jh. nach Chr.) empfiehlt der römische Schriftsteller A. Gellius, in Fragen der Sprachreinheit die alten Schriftsteller (scriptores veteres) zu konsultieren. Bei einem Klärungsbedürfnis solle ein Redner oder Dichter „der älteren Schar" befragt werden, ein erstrangiger (classicus) und vollgültiger (adsiduus), nicht ein nachgeordneter (proletarius):

XIX, 8, 15: ...quaerite, an... dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore uel oratorum aliquis uel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius (ed. Marshall, Oxford 1990, II, 572, 12–15).

Der hier erstmals belegte Begriff des Klassischen beinhaltet im Ausdruck classicus scriptor die auch in Zukunft jederzeit gültigen Kriterien einer als klassisch bezeichneten Leistung: das Erstrangige und Musterhafte, das zeitlich Zurückliegende und bleibend Gültige, wobei ein Autoritätsbedürfnis nach Vorbildlichkeit Ausschau hält und eine Verehrung der griech. Autoren mitschwingt. Dieser normative (abstrakte, systematische) Begriff des Klassischen ist stilistisch undefiniert und daher transportabel, d. h. übertragbar auf unterschiedliche und durchaus verschiedenartige geschichtliche Erscheinungen, wobei dem ursprünglichen Begriffsfeld neue Nuancen beigefügt werden können, z. B. das (technisch) Perfekte, das Vollendete, Höchststehende, Gipfelhafte, Unwiederholbare, Unerschöpfliche.

II. Die auf Musik gerichtete punktuelle Verwendung des normativen Begriffs des Klassischen im 16. und 17. Jh. sowie immer häufiger im anwachsenden Schrifttum des 18. und beginnenden 19. Jh. bezieht sich auf THEORETISCHE SCHRIFTEN UND PRAKTISCHE MUSIK ÄLTERER UND NEUERER ZEIT.

(1) Der Begriffsradius umfaßt in UNSPEZIFISCHEM GEBRAUCH Schriften und Kompositionen der jüngeren Vergangenheit und der Gegenwart.

H. Glareanus kennzeichnet als classicus einerseits antike Theoretiker (classici scriptores), andererseits die von dem Symphoneta geschaffenen mehrstimmigen Kompositionen der zur ars perfecta gereiften jüngsten Zeit. Im *Dodekachordon* (Basel 1543) heißt es, eine mus. Proportion könne ratio oder proportio genannt werden; doch proportio sei bei einem classicus scriptor kaum zu finden:

III, 12: ...proportio uix apud quenquam ex classicis scriptoribus reperias (227).

Und ebenda hält es Glareanus für geboten, den höchst gelehrten Gesängen eines Josquin Deprez (Jodocus a Prato) und anderer classici Symphonetae zur vergleichenden Beurteilung auch weniger anmutige Gesänge als Beispiele zuzufügen:

III, 13: Ita nobis in his quoque exemplis uisum est factu opus, nempe ut Iodoci à Prato, ac aliorum Classicorum Symphonetarum doctissimis illis cantionibus, aliorum item cantus, non tam uenustos adiungeremus... (240).

In seinem gegen P. Siefert gerichteten *Cribrum mus.* (Venedig 1643) beruft sich M. Scacchi in Fragen grammatikalischer Reinheit des Kontrapunkts auf das Zeugnis „tum antiquorum, tum modernorum primæ classis Authorum" (5) bzw. auf die „classicorum Authorum volumina" (18) unter Nennung der Namen G. Palestrina, Chr. Morales, J. P. Sweelinck, C. Porta, Fr. Soriano und F. Anerio. Im Gebrauch des Wortes classicus vielleicht von daher angeregt, verweist H. Schütz in der Vorrede seiner *Geistlichen Chormusik* (Dresden 1648) auf die „Alten und Newen Classicos Autores" als Vorbilder auf dem Wege zum Studium des Kontrapunkts, der Basis des Komponierens:

...besondern will ich vielmehr alle und iede/ an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisierte Italianische und andere/ Alte und Newe Classicos Autores hiermit gewiesen haben/ als deren fürtreffliche und unvergleichliche Opera denen jenigen/ die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen werden; In einem und dem andern Stylo als ein helles Liecht fürleuchten/ und auff dem rechten Weg zu dem Studio Contrapuncti anführen können (zit. nach: *Gesammelte Briefe u. Schriften*, hg. von E. H. Müller, Regensburg 1931, 195).

Fr. X. A. Murschhauser nennt im Titel seiner *Academia Musico-Poetica* I (Nürnberg 1721) seinen Lehrer J. C. Kerll „und andrer *approbirten Classicorum tradition*" als Vorbild. Ebenso gebraucht J. Mattheson in seiner gegen Murschhauser gerichteten *Melopoetischen Licht-Scheere* (*Critica Musica* I, Hbg 1722) classicus wie eine gängige Münze als Substantiv, indem auch er sich auf Komponisten beruft, die „ganz vollenkommne *Classici*... heissen mögen" (17). Im Laufe seiner Argumentation bezeichnet er die Theoretiker Chr. Bernhard (31), A. Berardi (35), J. Lippius (64), G. M. Artusi (65) und Scacchi (73) als „Classici", wobei er das Wort von lat. classis, „Schiffsflotte", ableitet:

Autores, vel Scriptores Classici sind die furnehmsten Verfasser in einer Wissenschaft und Kunst. Das *epitheton* hat sonst seinen Uhrsprung von einer Schiffs-Flotte/ lat. *Classis*/ darinnen Schiffe von Linie oder Rang (18 f., Anm. b).

Fr. W. Marpurg nennt in seinen *Kritischen Briefen über d. Tonkunst* I (Bln 1759, 49) als Beispiele für einen „claßischen Auctor" J. G. Graun und G. Ph. Telemann. J. S. Petri vermerkt in seiner *Anleitung zur prakt. Musik* ([Lauban 1767] Lpz. ²1782) im Blick auf die zunehmende Übersetzung ausländischer musiktheor. Schriften:

Allein ich will von dem jezzigen Jahrhunderte nichts weiter sagen, da seit 1750 so viele klassische Schriftsteller in Deutschland geschrieben haben (104).

1762 erschienen bei Weber in Berlin und bei Breitkopf und Härtel in Leipzig Sonaten und Fugen von C. Ph. E. Bach, G. Fr. Händel, Chr. Nichelmann und J. Ph. Kirnberger mit dem Titel *Tonstücke für d. Clavier, vom Herrn C. P. E. Bach, u. einigen anderen classischen Musikern*. J. N. Forkel lobt Kirnbergers *Die Kunst d. reinen Satzes in d. Musik* (II. Theil, 1776/77) in seiner *Mus.-kritischen Bibl.* III (Gotha 1779) als ein „gründliches und classisches Werk" (193), wobei er die Reinheit des Satzes, die Kirnberger lehrt, mit der grammatisch reinen Sprache vergleicht. J. W. Hertel bezeichnet in seiner *Autobiographie* von 1784 (hg. von E. Schenk, Graz u. Köln 1957) die Schrift *Von d. mus. Poesie* (Bln 1753) von Chr. G. Krause als ein „fürtreffliches claßisches Werk" (34). In seinem *Neuen historisch-biographischen Lexikon d. Tonkunst* II (Lpz. 1812) begründet E. L. Gerber im Artikel über J. D. Heinichen die Bezeichnung eines Lehrwerks als klassisch mit dem Hinweis auf Gründlichkeit, Deutlichkeit, Ausführlichkeit, Neuheit und praktische Brauchbarkeit:

Viele Jahre lang und noch immer ist sein „Generalbaß in der Komposition" [1728] als ein klassisches Werk angesehen worden. Und es verdient allerdings diesen Vorzug wegen der gründlichen, deutlichen und ausführlichen Bearbeitung der darin vorkommenden Materie nicht nur, sondern auch wegen des mancherley Neuen und der mancherley praktischen Vortheile und Aufschlüsse, welche dies Buch dem damaligen Zeitalter zuerst bekannt machte (619).

Die in Berlin erscheinende Vossische Zeitung kündigt am 13. 6. 1801 die Ausgabe sämtlicher Quartette J. Haydns an mit dem Verweis auf die bereits erschienenen „Prachtausgaben von Mozarts Quartetten und Seb. Bachs Werken", wobei das Wort klassisch verbunden wird mit dem Denkmalsbegriff in nationalem Bewußtsein, wie dies nun auch öfters begegnet:

Unserm patriotischen Plane gemäß, nach welchem wir den Verehrern echter Musik die klassischen Werke unserer Deutschen, überall anerkannten Väter der Tonkunst als Denkmäler zur Ehre Deutscher Kunst, wie auch zum Nutzen werdender Künstler in eleganten und zugleich wohlfeilen Ausgaben liefern wollen... (zit. nach Kropfinger 1980, 318).

An unterschiedlichen Stellen werden in derselben Zeitung Werke auch immer wieder anderer Gattung als klassisch bezeichnet, so z. B. Haydns Oratorium *Die sieben Worte* („dieses klassische, [schon in seiner Instrumentalfassung] längst von jedem Kenner geschätzte Werk", 10. 10. 1801, loc. cit. 318), W. A. Mozarts *Requiem* („unerschöpflich schön", 29. 4. 1815, loc. cit. 324), Händels *Alexanderfest* („das classische Meister-Werk", „ein herrliches Denkmal alter Größe der Kunst", 27. 2. 1821, loc. cit. 322), und zuvor schon das Schaffen C. H. Grauns (22. 6. 1805):

Seine Werke gehören, wegen seines klugen Gebrauchs der contrapunctischen Kunst, wegen der Reinigkeit und Deutlichkeit seiner Harmonie, wegen seiner genauen Ordnung in der Modulation und wegen seiner angenehmen Melodie, zu den Mustern einer classischen Composition (loc. cit. 320).

1806 veröffentlichte der Verlag Leduc in Paris eine von A. Choron herausgegebene *Collection générale des œuvres classiques* mit Kompos. von L. Leo, Josquin Desprez, N. Jommelli, Palestrina und G. B. Pergolesi. Bereits 1805 benutzten die ital. Musiker Cianchettini und Sperati das Wort klassisch als Waren- und Werbemarke, indem sie in London ein Musikgeschäft mit dem Namen „Classical Music-Warehouse" eröffneten, in dem sie 1807 auch Symphonien von Haydn, Mozart und L. van Beethoven zur Subskription herausgaben:

Cianchettini and Sperati, Publishers and Importers of classical Music, have the honour to acquaint the Nobility, Gentry, and Amateurs of Music, that they have undertaken to publish in Score all the universally admired Symphonies of Haydn, Mozart and Beethoven. The Names of those celebrated Composers they conceive is more than sufficient to give credit to this invaluable undertaking (zit. nach Aversano 1999; vgl. auch G. Kinsky, *Eine frühe Partitur-Ausgabe von Symphonien Haydns, Mozarts u. Beethovens*, AMl XIII, 1941, 80).

In einem Bericht vom 21. 3. 1820 über die Berliner Abonnements-Quartett-Unterhaltung reagiert die Vossische Zeitung auf die triadische Vorrangstellung Haydns, Mozarts und Beethovens, wobei deren Werke nun als romantisch charakterisiert werden (vgl. hierzu unten, IV.), in Gegenüberstellung zu den gediegen klassischen Kompositionen von A. Romberg:

Haydn's, Mozart's und Beethoven's Meisterwerke voll unerschöpflicher Laune, tiefen Geistes, üppiger Phantasie und romantischer Ton-Dichtung wechseln mit Andreas Romberg's klassischen Compositionen zum wahren, reichen Genuß... (loc. cit. 378).

(2) Zahlreiche Belege stehen im KONTEXT SICH ZU KLISCHEES VERFESTIGENDER NORMATIVER, STILISTISCH NICHT FESTGELEGTER AUSSAGEN. Zu einem Topos beispielsweise wird die Unerschöpflichkeit eines als klassisch anzuerkennenden Werkes:

J. G. K. Spazier in seiner Ausg. von *Gretrys Versuche über d. Musik*, hg. von D. K. Spazier (Lpz. 1800): Daß aber jedes wahrhaft schöne, ächt ausdrucksvolle Werk bey jeder Zergliederung gewinnen müsse, das lehrt die Erfahrung an allen klassischen Werken (zit. nach Finscher 1966, 18);
A. Fr. J. Thibaut, *Über Reinheit d. Tonkunst* (Heidelberg [2]1826): So prüfen und vergleichen wir denn, bis wir das eigentlich Klassische herausgefunden haben und damit erfolgt ein beglückender Stillstand, weil das Klassische den Charakter hat, daß es oft genossen werden kann und durch die Wiederholung eher gewinnt als verliert (104 f.)

R. G. Kiesewetter bindet das Prädikat klassisch an die Beurteilung seitens der Nachwelt:

Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik (Lpz. 1834): [Jedes Zeitalter glaubt] ...den höchsten Gipfel der Kunst erreicht zu haben... die Producte unserer Zeit nennen wir wohl gar „classisch". Darüber nun wird nach hundert Jahren die Geschichte Auskunft geben (99).

In seinem Aufsatz über H. Berlioz (in: *Anregungen für Kunst, Leben u. Wiss.* I, hg. von Fr. Brendel, Lpz. 1856) unterscheidet R. Pohl zwischen dem relativen Kunstwert, dessen Anerkennung an die Entstehungszeit des Kunstwerks gebunden und vergänglich ist, und dem absoluten Kunstwert, der für alle Zeiten gilt, jedoch erst von den nachfolgenden Generationen erkannt werden kann:

Was wir classisch nennen, bezeichnet nur den absoluten Kunstwerth an einem Werke, nicht den relativen. Deshalb kann man den Begriff des Classischen auch nur auf Vergangenes, historisch Gewordenes, aber nicht auf Gegenwärtiges, sich noch Entwickelndes anwenden (255).

Mit dem Kriterium der Unerschöpflichkeit eines klassischen Werks ist der Topos der zeitlosen Gültigkeit eng verbunden. Thibaut resümiert: „Das Genie ist an keine Zeit gebunden und das Klassische ist unvergänglich" (*op. cit.*, 38). H. G. Nägeli knüpft das Zeitlose an die Emanzipation vom Zeitgeschmack und an das Moment des Nationalen:

Beurteilung d. Schrift: Über Reinheit d. Tonkunst, in: *Der Streit zw. d. alten u. d. neuen Musik*, hg. von J. G. Hientzsch (Breslau 1826): ...zur Classizität werden ja die Geistesprodukte aller Art erst erhoben, nachdem sie die Zeitansicht überlebt, die Veränderungen des Zeitgeschmackes überstanden haben und hierauf die Anerkennung ihrer Musterhaftigkeit sich zum Nationalurtheil gesteigert hat (21; zit. nach: Thibaut, *Über Reinheit d. Tonkunst*, hg. von R. Heuler, Paderborn 1907, L).

Derselbe Nägeli formuliert in seinen *Vorlesungen über Musik* (Stuttgart u. Tübingen 1826): „Es giebt in der Tonkunst gar kein classisches Alterthum" (199). Vergleichbar hatte schon L. Tieck in seinem Aufsatz *Symphonien* (in: *Phantasien über d. Kunst*, Hbg 1799) vermerkt:

Die Musik, so wie wir sie besitzen, ist offenbar die jüngste von allen Künsten; sie hat noch die wenigsten Erfahrungen an sich gemacht, sie hat noch keine wirklich klassische Periode erlebt (zit. nach: W. H. Wackenroder, *Sämtliche Werke u. Briefe*, hg. von S. Vietta u. R. Littlejohns, Heidelberg 1991, I, 242, 18–20).

Gleichwohl bleibt die Berufung auf die Antike auch im Bereich der Musik präsent in bezug auf die normativen Momente des Begriffs klassisch, so auch in dem Moment der Zeitlosigkeit:

Fr. X. Niemetschek, *Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart* (Prag [1798] ²1808): Wer hat die tiefgedachten Schönheiten seiner [Mozarts] Violin-Quartetten und Quintetten nach der häufigsten Wiederholung erschöpft? Dieses ist der wahre Probirstein des klassischen Werthes! die Meisterstücke der Römer und Griechen gefallen bey fortgesetzter Lektüre und je reifer der Geschmack wird, immer mehr und mehr – das nemliche widerfährt dem Kenner und Nichtkenner bey der Anhörung Mozartischer Musik, besonders der dramatischen Werke (70 f.);

W. Chr. Müller, *Aesthetisch-historische Einl. in d. Wiss. d. Tonkunst* (Lpz. 1830), Bd. I *Versuch einer Aesthetik d. Tonkunst*: Seine [Mozarts] Werke werden als klassisch – schön, wie wir Homer und Horaz nach 2–3000 Jahren als klassisch-schön lesen, wie wir die mediceische Venus von Praxiteles, die Caecilia von Raphael als klassisch – schön anschauen, bewundern und nachzuahmen suchen – noch nach 1000 Jahren mit Vergnügen gehört und bewundert werden... (250 f.).

Als eine topische Sichtweise verbreitet sich andererseits aber auch, daß sich die traditionalistische Orientierung am Klassischen den Neuerungen versperrt:

Anon. Rezension d. Klavierkonzerts op. 18 von W. Taubert (NZfM, Bd. 4, 1836): Und wenn sogenannte Classische herangerückt kommen und über Verfall der Musik in neuster Zeit schreien und ein Mozartsches Concert entgegenhalten und keuchen, „das sei klar und herrlich"..., dann sind solche Taubertsche Concerte gut, ...an ihnen den Beweis zu führen, daß man noch componiren könne und erfinden. Denn vom älteren Standpunct aus besehn, was könnte man dem Concerte vorwerfen? Ist es ausgewachsen in der Form, unnatürlich, verworren, zerrissen – die beliebten Worte der Classischen, wenn sie etwas nicht gleich verstehn...? (115 a).

III. Ein Vorstadium des epochalen Begriffs der (Wiener) Klassik, der als „classische Periode" der Musik zuerst 1836 begegnet, ist die ZUSAMMENKOPPELUNG J. HAYDNS, W. A. MOZARTS UND L. VAN BEETHOVENS zu einem herausragenden ‚Dreigestirn'.

Zunächst wurde diese Trias nicht als klassisch bezeichnet. Bei Beethovens Fortgang von Bonn nach Wien schrieb Graf Ferdinand von Waldstein ihm in sein Stammbuch (29. 10. 1792):

Durch ununterbrochenen Fleiß erhalten Sie[:] Mozarts Geist aus Haydns Händen (zit. nach: *Beethovens sämtliche Briefe*, hg. von E. Kastner, Lpz. o. J. [1910], 5).

In der AmZ V von 1802/03 heißt es im Blick auf Beethovens Erste Symphonie op. 21:

Die grosse Orchestersinfonie, die durch Mozart und Haydn auf einen Gipfel gehoben worden, von welchem unsre Vorfahren sich nicht träumen liessen... Wer kann ihnen folgen, wie Beethoven, der ihnen aber bisher nur Einmal hat folgen wollen? (436 f.).

In seiner Rezension der Fünften Symphonie op. 67 von Beethoven (AmZ XII, 1810) bindet E. Th. A. Hoffmann die Trias zusammen unter dem Aspekt der Instrumentalmusik, die allein das Wesen der Musik als selbständiger Kunst rein ausspreche:

Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist – Beethoven (632).

Und in der AmZ XV, 1813, bestätigt er:

Unsere grossen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben... der Symphonie eine Tendenz, dass sie... das Höchste in der Instrumentalmusik... geworden (373).

Die Vossische Zeitung spricht in einem Bericht vom 21. 3. 1820 von „Haydns, Mozarts und Beethovens Meisterwerken" (vgl. oben, II. (1)). In einer Rezension der Ersten Symphonie von J. W. Kalliwoda in der AmZ XXIX, 1827, wurden die „drey Heroen" der Symphoniekomposition aufgrund ihrer je eigenartigen Richtung mit einer sich in sich selbst erfüllenden Kreislinie verglichen:

Man kann es wohl... ein Wagstück nennen, jetzt mit einer Symphonie hervorzutreten, nachdem die drey Heroen dieser Musikgattung, Joseph Haydn, Mozart und Beethoven, nicht nur so vortreffliche Werke dieser Gattung geliefert haben, die, wenigstens in Deutschland, überall bekannt, überall mit dem grössten Beyfall aufgenommen sind, und nun als vollendete Muster feststehen; sondern auch, da jeder dieser grossen Geister in seinen Symphonieen eine ihm ganz eigenthümliche, von der, der andern im Ausdruck und Styl ganz verschiedene Richtung genommen hat, diese drey verschiedenen Richtungen aber die Kreislinie, wohin sich der Geist in dieser Musikgattung überhaupt richten kann, so zu erfüllen scheinen (177).

Mit der Überschrift „Die Epoche Haydn und Mozart. 1780 bis 1800" (der „Die Epoche Beethoven und Rossini. 1800 bis 1832" folgt) versieht dann bereits R. G. Kiesewetter das Kap. XVI seiner nach Epochen gegliederten *Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Lpz. 1834, 95). Er nennt sie „der Musik ‚goldnes Zeitalter'" und Haydn und Mozart die „Stifter einer neuen Schule", die als die deutsche bzw. die „Wiener Schule" bezeichnet werden kann, deren „herrlichster Zögling" dann Beethoven war (97):

Durch Haydn und Mozart war die Tonkunst in allen Fächern zur höchsten Vollkommenheit gediehen; ihr Styl war das ausschliessende Muster für alle Tonsetzer in Deutschland und Frankreich; was die spätere Zeit Grosses und Schönes hervorgebracht, von dort her nimmt es seinen Ursprung. Man muss daher jene Beiden als Stifter einer neuen Schule bezeichnen, welche man die deutsche, oder (vielleicht richtiger, weil eben in Deutschland zeither ein Nebenzweig, eine Secte, entstanden ist, welche sich gern diesen namen beylegen lässt) die „Wiener Schule" nennen mag (96).

IV. Mit Beginn des 19. Jh. dringt der Begriff des Romantischen aus dem literarischen und philosophisch-ästhetischen Bereich in das Musikschrifttum ein: Neben die klassische Sichtweise tritt der Aspekt des Romantischen. A. W. Schlegel nennt in seinen *Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst u. Lit.* (1808, Erste Vorlesung) die antike Kunst die klassische und die moderne (christliche) Kunst die romantische. Für Jean Paul ist Musik „romantische Poesie durch das Ohr" (*Kleine Nachschule zur ästhetischen Vorschule* [1825] § 7; zit. nach: Sämtliche Werke I/5, hg. von N. Miller, München 1963, 466). In G. W. Fr. Hegels System der Ästhetik ist die Musik zufolge der gegenstandslosen Innerlichkeit ihrer Ausdrucksweise der Grundtypus der romantischen Kunstform. Und für E. Th. A. Hoffmann dann (in seiner Rezension der Fünften Symphonie von Beethoven, AmZ XII, 1810) ist Musik als Instrumentalmusik „die romantischte aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch" (631), wobei in nun kompositionsgeschichtlicher Sicht J. Haydn, W. A. Mozart und L. van Beethoven voranstehen: Ihre Instrumentalkompositionen „athmen einen gleichen romantischen Geist" (632) und bilden hierbei eine Stufengang von Charakteren: bei Haydn herrscht der „Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths" (632), Mozart führt in „die Tiefen des Geisterreichs" (632), und Beethoven öffnet „das Reich des Ungeheueren und Unermesslichen" (633).

Klassisch und romantisch bilden im Musikschrifttum des frühen 19. Jh. noch keine Gegensätze, sondern bezeichnen zwei Aspekte, die beide nebeneinander für die Musik schlechthin oder auch für ein und dieselbe Musik gelten konnten. Dabei tendiert die Kennzeichnung klassisch zur Musterhaftigkeit der Formung, Besonnenheit der Ausdrucksweise und Gediegenheit des Tonsatzes, während gleichzeitig der Gehalt durch die gemütsbewegenden Kräfte des romantischen Geistes bestimmt sein kann.

In einem Brief vom 2. 2. 1813 an die Redaktion der AmZ bot Hoffmann seine Rezension der Klaviertrios op. 70 von Beethoven an, wobei er Beethoven den „herrlichen Classischen Meister" und diese Trios ein „klassisches Werk unseres größten Instrumental-Componisten" nennt (*E. Th. A. Hoffmanns Briefwechsel* I, hg. von Fr. Schnapp, München 1967, 364), während er im Text der Rezension selbst (AmZ XV, 1813) die Passage aus seiner Besprechung der Fünften Symphonie wiederholt, in der es heißt, Beethoven sei „ein rein *romantischer* Componist" und die beiden Trios bewiesen aufs neue, „wie Beethoven den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe trägt" (141).

In seiner Rezension der Egmont-Musik (AmZ XV, 1813) verbindet Hoffmann Beethoven und Goethe im Doppelaspekt des Klassischen und des Romantischen. Er betont, daß in der Ouvertüre alles Einzelne „sich ganz nach der classischen Manier des Meisters zum Ganzen verschlingt und ordnet" (475), und bedauert, daß zuvor noch kein größeres Werk Goethes sich einer „gediegenen, classischen Composition zu erfreuen" (473) hatte. Bei der Suche nach Operntexten möge man sich heute „zu den classischen Werken des grossen Dichters wenden" (474); „...jeder Ton, den der Dichter [sc. Goethe in seinem Egmont] anschlug, klang in seinem [sc. Beethovens] Gemüthe, wie auf gleichgestimmter, mitvibrierender Saite, wieder" (473), wobei er sich in der Ouvertüre

„an jene tiefere, echt romantische Tendenz des Trauerspiels" (475) gehalten habe. Im Blick auf die Oper empfiehlt Hoffmann in seiner Rezension des Klavierauszugs von Chr. W. Glucks *Iphigénie en Aulide* (AmZ XII, 1810) dem jungen Tonsetzer das Studium der klassischen Werke älterer Musik, bevor er sich der „Romantik Mozarts" zuwendet:

...so glaubt er [sc. der Rezensent] das Wichtigste berührt zu haben, weshalb die Gluckschen Opern classische Meisterwerke sind und bleiben, die jeder junge Tonsetzer, der sich an ernste, tragische Dramen wagen will, nicht genug studiren kann. Sind seine Schwingen auch nicht stark genug, jenen hohen Genius in seinem Adlerfluge zu erreichen, so wird er doch dem Sumpfe, in welchem sich die Gemeinheit so wohl befindet, entfliegen. Schon einen gewissen Styl wird er sich aneignen, der dem Zuhörer wohlthut. Eben deshalb hält es Rec. für gerathener, ältere, energische Werke zu studiren, als ohne dieses Studium der hohen Romantik Mozarts nachzujagen. Nur ein romantisches tiefes Gemüth wird den romantischen tiefen Mozart ganz erkennen; nur die der seinigen gleiche schöpferische Phantasie, aufgeregt durch den Geist seiner Werke, wird, so wie er, das Höchste der Kunst aussprechen dürfen (787).

Auch A. (J. G.) Wendt, der früheste Gewährsmann für den Begriff der klassischen Periode der Musik (vgl. hierzu den folgenden Abschn.), gebraucht die Epitheta klassisch und romantisch als Aspekte nebeneinander. In seinem Aufsatz *Gedanken über d. neuere Tonkunst, u. van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio* (AmZ XVII, 1815) heißt es, Beethoven habe, durch Mozart und Haydn entzündet, „aus der romantischen Instrumentalmusik sich gleichsam einen Dom bis in die Wolken erbaut" (350), und er sei berufen, „die Verheissungen des romantischen Geistes in der Musik zu erfüllen, die uns vorzüglich Mozart gab" (352). Und dementsprechend schreibt Wendt in seiner Schrift *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Musik...* (Göttingen 1836) – ungeachtet der hier von ihm apostrophierten „classischen Periode" (vgl. das Zitat unten, V. (1)) und ohne Widerspruch zu diesem Namen –, daß „alle Musik romantischer Natur ist" (31).

Erst im späteren Verlauf des 19. Jh. treten im Musikschrifttum die Kennzeichnungen klassisch und romantisch auseinander. A. Kahlert fragt in seinem Aufsatz *Ueber d. Begriff von klassischer u. romantischer Musik* (AmZ L, 1848):

...wenn das Wesen der Musik dem jetzt allgemein giltigen ästhetischen Schematismus zufolge romantisch ist, wie könnte dann eines ihrer Werke „klassisch" heissen? (289).

Das Begriffswort „romantisch" verlor seinen Bezug auf „alle Musik" und zog sich zur Kennzeichnung gewisser Erscheinungskomplexe innerhalb eines geschichtlichen Zeitraums zusammen, während sich der Begriff des musikalisch Klassischen mehr und mehr im Sinne der Wiener Klassik verfestigte. Dabei gewannen die Begriffe an historisch konkreter Inhaltlichkeit. Der Begriff Romantik wurde nun detaillierter gefaßt. Und der Klassikbegriff andererseits wuchs über die punktuelle und die triadische Anwendung des normativen Begriffs hinaus: Indem inhaltlich zu erkennen versucht wurde, was hier in historischer Verwirklichung das Vollkommene und Musterhafte ist, gewann er als eine neue Sinnschicht das Exzeptionelle, die Einmaligkeit dieser Verwirklichung hinzu.

V. Dem übertragbar normativen, punktuell verwendeten Begriff des musikalisch Klassischen trat in den 1830er Jahren der exzeptionelle, historisch einmalige und stilistisch zu definierende EPOCHENBEGRIFF zur Seite. Tatsächlich war es von der bevorzugt auf J. Haydn, W. A. Mozart und L. van Beethoven bezogenen punktuellen Verwendung des Begriffs klassisch und von der Zusammenbindung dieser Komponisten zu einer herausragenden Trias terminologisch nur noch ein kleiner Schritt zum retrospektiven Begriff einer klassischen Periode, die durch diese Trias gekennzeichnet ist. Führend beteiligt waren an diesem Prozeß die Berichte der AmZ über die Leipziger Gewandhauskonzerte. Hier avancierten insbesondere die Londoner Symphonien Haydns, die späten Symphonien Mozarts und in progressiver Adaption die Symphonien Beethovens zu einem gepriesenen Standardrepertoire. (Beethovens Symphonien wurden seit Mitte der 1820er Jahre in jährlichen Zyklen aufgeführt.)

(1) Im mus. Schrifttum ist der Begriff KLASSISCHE PERIODE erstmals 1836 belegt. In seiner in diesem Jahr in Göttingen erschienenen Schrift *Ueber d. gegenwärtigen Zustand d. Musik besonders in Deutschland u. wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung* schreibt der Göttinger Professor der Philosophie A. (J. G.) Wendt, der bis 1829 in Leipzig studiert und gelehrt hatte und Mitarbeiter der AmZ war:

Es ist aber unmöglich von der musikalischen Gegenwart zu sprechen, ohne auf die sogenannte classische Periode und die Coryphäen zurückzugehen durch welche sie [sc. die Gegenwart] vorbereitet worden ist. Hier leuchtet uns das Kleeblatt: H a y d n, M o z a r t, B e e t h o v e n entgegen (3).

Dabei charakterisiert Wendt die drei Komponisten mittels eines – möglicherweise an G. W. Fr. Hegel orientierten – dreistufigen Verhältnisses von Form und Stoff und ordnet sie von daher in den Kursus einer Periode mit Aufstieg, Höhepunkt und Überschreitung.

*

Exkurs: In seinen *Vorlesungen über d. Ästhetik* (gehalten zw. 1818 u. 1828/29, veröff. 1835) sieht Hegel im Stufengang

der Künste die klassische Kunstform allein in der Antike verwirklicht:

Was die *historische* Verwirklichung des Klassischen angeht, so ist kaum zu bemerken nötig, daß wir sie bei den Griechen aufzusuchen haben (ed. Bassenge, Bln u. Weimar 1955, I, 422).

Dabei bestimmt er das klassische Ideal des Kunstschönen als die restlos angemessene Einheit von Gestalt und Gehalt (Form und Inhalt), die in der symbolischen Kunstform noch nicht erreicht und in der romantischen Kunstform überschritten ist.
Der Begriff „klassische Periode" findet sich schon 1799 in L. Tiecks oben, II. (2), zit. Passus aus den *Phantasien über d. Kunst* (Hbg 1799), der Begriff „Kreislinie" schon in der oben, III. angeführten anon. Rezension der AmZ XXIX, 1827, 177, und der Begriff „Epoche Haydn und Mozart" schon 1834 bei R. G. Kiesewetter (vgl. das Zitat oben, III.).
In Wendts oben zit. Ausdruck „sogenannte Classische Periode" kann sich das Wort „sogenannte" auch nur auf das Epitheton klassisch beziehen.

*

Bei Wendt (*op. cit.*) ist im Unterschied zu Hegel der dreischrittige Stufengang auf die klassische Periode allein zusammengezogen: Bei J. Haydn „scheint, besonders in seinen früheren Werken, die Form noch über den Stoff zu herrschen" (4); W. A. Mozart kennzeichnet die „völlige Durchdringung der Form und des Stoffes"; er bildet den „Mittelpunkt der classischen Periode" (5); bei L. van Beethoven, „besonders in seinen letzten Werken, gewinnt der Stoff das Uebergewicht über die Form" (6). Dabei spielt der Aspekt der Individualisierung der Form und des Stoffs eine zentrale Rolle: Bei Mozart wird die Symphonie „zum Ausdruck individueller Gefühlszustände" (8) und erreicht die Oper eine Darstellung „in vollkommen individualisirten Charakteren und Situationen" (23); bei Beethoven steigert sich „unter den merkwürdigsten Umgestaltungen der bürgerlichen Welt" (3) das menschlich Individuelle zu Bildern „der Menschenwelt" (8).
Den Bezug zur Weimarer Epoche J. W. von Goethes und Fr. Schillers hatte Wendt schon fünf Jahre zuvor in seiner Schrift *Über d. Hauptperioden d. schönen Künste* (Lpz. 1831) angedeutet: Haydn sei, „insofern bei ihm die epische Darstellung vorherrschend ist", mit Goethe zu vergleichen; Mozart „wegen seines lyrischen, durch Melancholie versetzten Pathos" mit Schiller; Beethoven „in Hinsicht seiner dramatischen Natur" mit W. Shakespeare und „wegen seines allumfassenden Humors" mit Jean Paul (308 f.). Die „classische Periode" nannte er hier noch die „Periode des freyen Styls" mit Haydn, Mozart und Beethoven als ihren „größten Sternen" (294 f.). Klar ausgesprochen ist der Parallelismus der klassischen Periode Goethes und Schillers und der (hier auf Mozart und Beethoven eingeschränkten) mus. Periode in den *Aphorismen über d. Kunst im Allgemeinen u. d. mus. insbesondere* von C. Seifert (NZfM, Bd. 44, 1856):

Die musikalische und die literarische Entwicklung sind in Deutschland in den letzten Decennien auf eine merkwürdige Weise parallel gelaufen. Sowie man mit Recht behaupten darf, daß Goethe und Schiller unsere classische Periode erfüllten... so muß man dasselbe von Mozart und Beethoven sagen...
Classisch ist alles, was ewiges Leben in sich trägt... (60 a f.).

(2) Die klassische Periode oder Epoche der Musik wird mit UNTERSCHIEDLICHEN INHALTEN UND EINGRENZUNGEN bestimmt, wobei Klassik auch im epochalen Sinn weiterhin ein Kontextbegriff bleibt, der als solcher auf der Basis seiner ursprünglich normativen Bedeutung in immer wieder anderer Sichtweise gebraucht werden kann. R. G. Kiesewetter hatte schon in seiner *Gesch. d. europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (Lpz. 1834) von der „Epoche Haydn und Mozart. 1780 bis 1800" gesprochen, gleichbedeutend mit „Wiener Schule", der dann „Die Epoche Beethoven und Rossini. 1800 bis 1837" gefolgt sei (vgl. oben, III.). Für den im vorangegangenen Abschn. zit. C. Seifert erfüllte sich die „classische Periode" in W. A. Mozart und L. van Beethoven (NZfM, Bd. 44, 1856, 60). Im Zusammenhang mit der Reproduktion von Beethovens Klaviermusik spricht A. Schindler in der dritten Auflage seiner *Biographie von Ludwig van Beethoven* (Münster 1860) ohne Zeitumgrenzung und Namensnennung von der „zurückliegenden Epoche, die ‚classische' genannt" (207). J. Helm behandelt in seiner Schrift über *Die Formen d. mus. Kompos. in ihren Grundzügen* (Erlangen 1872) „Die klassische Epoche der deutschen Tonkunst" (§ 19), wozu er neben Haydn, Mozart und Beethoven auch Chr. W. Gluck zählt:

Auf dem Gebiete der Kirchenmusik war der Höhepunkt durch Bach und Händel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bereits erreicht. In der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts entwickelten sich auch Oper und Instrumentalmusik zu einer nie geahnten Vollkommenheit. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven sind die geistreichen Tonsetzer, die durch ihre gediegenen, majestätisch erhabenen Werke der Periode ihres Wirkens das Prädikat „klassisch" errungen haben. Ihre Compositionen werden unvergänglich bleiben (110).

L. Nohl nennt in seiner Schrift *Die Beethoven-Feier u. d. Kunst d. Gegenwart* (Wien 1871) im Blick auf die franz. Revolution und auf Schillers Dramen und Goethes *Egmont* und *Faust* Beethoven „diesen letzten Sohn jener großen geistigen und politischen Erhebung der Menschheit und letzte Sprosse unserer ‚classischen' Kunstepoche" (22), und er entspricht damit der Gepflogenheit, auch Beethoven als Klassiker zu bezeichnen, die Fr. Nietzsche 1888 bestätigt, indem er ihr mißtraut:

Nachgelassene Fragmente (1888/89): Es erweckt mein Miß-

trauen, wenn ganz unschuldig Beethoven allerwärts als „Classiker" bezeichnet wird: ich würde streng aufrecht erhalten, daß man in anderen Künsten unter einem Classiker einen umgekehrten Typus als der Beethovens ist, begreift (Werke, hg. von G. Colli u. M. Montinari, Bd. VIII/3, Bln u. New York 1972, 286).

G. Adler unterscheidet in seinem Buch *Der Stil in d. Musik* (Lpz. 1911, 225) im Blick auf den „klassischen' Stil" („Klassizität") die Stiletappen der „a cappella-Musik des 16. Jahrhunderts", die „Vokal- und Instrumentalmittel vereinende Chorlyrik der Zeit von Bach und Händel" („altklassische... Schule") und die „Instrumentalmusik der Wiener Klassiker" („neuklassische Schule"), obwohl der Begriff des „klassischen, d. i. vollendeten Meisterwerks" (228) als „ästhetischer Begriff" (225) vielfältig anwendbar sei. Jedoch:

In gewissem Sinne kann nur die reine Musik als solche Anspruch auf vollkommene, absolute Klassizität erheben, Musik, die für sich besteht, unabhängig von begleitenden und mitbestimmenden Momenten oder die das Begleitende, Mitbestimmende in sich verarbeitet hat (226).

In dem von ihm herausgegebenen *Hdb. d. Musikgesch.* ([Ffm. 1924] Bln [2]1930) verfaßt Adler den Abschn. *Die Wiener klassische Schule* mit ihren „Heroen" (773) Haydn, Mozart und Beethoven, von ihm auch „Wiener Schule" und „Wiener Klassik" genannt, wobei Gluck „schon zeitlich", aber „auch innerlich" (769) dieser Schule nicht zugehört, während W. Fischer in dem ebenda folgenden Abschn. *Instrumentalmusik von 1750–1828* diesen Zeitraum einteilt in: „I. Die vorklassische Übergangszeit (bis zirka 1760), II. die frühklassische (zirka 1760–80), III. die hochklassische Zeit (von zirka 1780–1810) und IV. die Frühromantik (zirka 1810–1828)" (795).

Fr. Blume sieht die Musikgesch. vom ausgehenden 18. bis weit in das 20. Jh. als eine Einheit des Klassischen und Romantischen:

Art. *Klassik*, MGG VII (1958): ...weil jede Definition das „Klassische" in seiner Relation zum „Romantischen" berücksichtigen muß, diese beiden Stilbegriffe aber im Grunde Eines und nur zwei verschiedene Brechungen der einen Gestaltvorstellung sind. Es gibt keine „klassische" Stilepoche der Musikgeschichte, sondern nur eine „klassisch-romantische", innerhalb derer mit „klassisch" bestimmte Erscheinungsformen, allenfalls Phasen bezeichnet werden können (1031).

Und er bestätigt diese Sichtweise in seinem Art. *Romantik* (MGG XI, 1963):

Als musikgeschichtliche Epoche bilden Klassik und Romantik eine Einheit. Sie sind zwei Aspekte derselben musikalischen Erscheinung und derselben geschichtlichen Periode... Die Einheit des Klassischen mit dem Romantischen ist so ausgeprägt, daß es im Grunde weder eine rein klassische, noch eine rein romantische Richtung oder Periode gibt. Was sich in Haydn und Mozart als höchste Reife der Klassik manifestiert, ist durchdrungen von den Reizen des Romantischen. Erst sie verleihen dem „klassischen Stil" jenen unbeschreibbaren Duft des Sinnlich-Charaktervollen, des Einmaligen und „Unendlichen", der das Wesen der Hochklassik ausmacht, und was in Schumann oder Brahms als sublimste Romantik erscheint, ruht fest auf dem Grunde dieses „klassischen Stils" (802).

In seinem Buch *Schubert – Musik u. Lyrik* (Göttingen 1967, 169 ff.) nennt Thr. G. Georgiades Haydn, Mozart und Beethoven „die ‚drei Wiener Klassiker'", um die Eingebundenheit in das gleiche örtliche Umfeld und die „Einheit der musikalischen Werkstatt, die nur diesen drei Komponisten gemeinsam ist", zu erfassen. Die Einheit definiert er durch die Merkmale der „spezifischen ‚Theaterstruktur'" ihrer Musik:

Diese Merkmale unterscheiden die Wiener Klassiker von allen anderen musikalischen Verwirklichungen innerhalb unserer Geschichte (170).

Gegen die einseitige Bevorzugung der Wiener Klassik in der Musikgeschichtsschreibung verwahrt sich C. Dahlhaus:

Die Musik d. 19. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. VI (Wiesbaden 1980): Die Gleichzeitigkeit von Klassik und Romantik... macht die Tatsache bewußt..., daß die Wiener Klassik nicht die europäische Musik des Zeitalters repräsentiert, sondern eine ‚Kultur der Musik' darstellte, die andere, nicht-klassische neben sich duldete (16).

Und er unterstreicht dies in dem Abschn. *Europäische Musikgesch. im Zeitalter d. Wiener Klassik* in dem von ihm herausgegebenen Band *Die Musik im 18. Jh.*, Neues Hdb. d. Musikwiss. V (Laaber 1985):

Jedenfalls sollte man sich durch die Wirkungsgeschichte – und der Begriff der Klassik ist primär eine wirkungsgeschichtliche Kategorie – nicht an der Einsicht hindern lassen, daß der außerklassische „Rest" an bedeutender Musik um 1800 der größere Teil ist und daß er auf historische Gerechtigkeit Anspruch erhebt (345).

Gegen die Verwendung des Epochenbegriffs (Wiener) Klassik wendet sich aus amerikanischer Sicht grundsätzlich J. Webster in *Haydns „Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style* (Cambridge 1991, besonders 341 ff.). Indem er, ausgehend von A. Sandberger, dessen auf ‚Klassik' fixierte Strukturperspektive als stilistisch eng, exklusiv und idealisierend kritisiert, verallgemeinert er solche Fixierung, wenn er die Begriffe der ‚Classical period' und des ‚Classical style' überhaupt aufgrund von „primarily conservative ideological implications for analysis and historical studies" (347) abweist.

L. Finscher hält es für sinnvoll, „der [oben, in Abschn. III., zit.] Epochengliederung Kiesewetters zu folgen, die Wiener Klassik als die ‚Epoche Haydn und Mozart'" zu begreifen:

Art. *Klassik*, MGG, Sachteil d. 2., neubearbeiteten Ausg. Bd. V (Kassel u. Stuttgart 1996): Das, was als klassischer Stil so sehr aus seinem stilistischen Umfeld herausragte, daß es eine Generation später als geschichtlich einzigartig und übergeschichtlich rezipiert werden konnte, ist allein die Leistung dieser beiden Meister, beginnend mit Mozarts Ankunft in Wien 1781, endend mit Haydns Verstummen 1803 (236).

Den Perioden-Begriff der mus. Klassik bezieht H. H. Eggebrecht in betont qualitativer Selektion dezidiert auf Haydn, Mozart und Beethoven, trennt jedoch zugleich Beethoven von der Trias ab, da mit ihm „das 19. Jahrhundert" beginnt:

Musik im Abendland (München u. Zürich 1991): Wie denn kann man es vertreten, das so vielfältig geschichtete und bewegte halbe Jahrhundert [einschließlich des Weges zur Klassik ab etwa 1740/50] diesen drei Komponisten zu subsumieren? Und wie ist es zu rechtfertigen, den Begriff der Klassik historisch und personell derart eng zu fassen? (471); Was der Klassikbegriff seit jeher an normativen Inhalten aufweist, das gelangte in der Wiener Klassik zur Verwirklichung, und diese historische Verwirklichung des normativen Begriffs von Klassik ist exzeptioneller, einmaliger Art... (472);
Ist Haydn der Anhub und Mozart der Mittelpunkt der klassischen Periode, so ist Beethoven zwar noch ihr zugehörig und als eine „Vereinigung" von Eigenheiten Haydns und Mozarts ihre höhere Stufe, doch zugleich weist er über die musikalische Klassik hinaus in Richtung der „Kämpfe des neuen Jahrhunderts", der „Visionen", der „Freiheit". Indem bei Beethoven, dem Klassiker, die vollkommene Einigung von Gehalt und Gestalt schon nicht mehr besteht (bei ihm „gewinnt der Stoff das Übergewicht über die Form"), ist in ihm die Zukunft der Musik schon angelegt: Sowohl die „klassizistische" Musik und Musikauffassung des 19. Jahrhunderts, die der Form das Primat einräumt, wird sich auf ihn, den Klassiker, berufen, als auch die „fortschrittliche" Richtung, die einen dezidierten Stoff, ein intendiert gehaltliches Moment mit der Musik verknüpfen will, wird Beethoven, den Komponisten des Ausdrucks von Ideen, zum Idol erheben. Im Zeichen Beethovens werden beide Richtungen dichotomisch auseinandertreten und sich befehden (477).

(3) Stilistische Merkmale der im epochalen Sinn als klassisch apostrophierten Musik werden in unterschiedlicher Sichtweise zur Sprache gebracht.
G. Adler versucht, das Gemeinsame der von ihm konstituierten drei klassischen Schulen (vgl. den vorangegangenen Abschn.) mit einem Vokabular idealisierter Normativität zu erfassen:

Der Stil in d. Musik (Lpz. 1911): Die Klassizität der Werke dieser drei Stiletappen (a cappella, Alt- und Neuklassisch) besteht in der Kongruenz der Teile und Teilchen, und Ebenmäßigkeit der Gestaltung, der Beherrschung im Gebrauch und der Ökonomie der Mittel, ferner in der relativen Ausdruckskraft bei innerer Zurückhaltung, um eine gewisse Schönheitsgrenze nicht zu überschreiten, endlich in der Vereinigung der für die betreffenden Kunstgattungen tauglichen Errungenschaften, die nur auf Grund einer vorbereitenden Zeit zu erreichen waren und in diesen Hochwerken zu harmonischem Ausgleich gelangten (225).

In dem von ihm herausgegebenen *Hdb. d. Musikgesch.* ([Ffm. 1924] Bln ²1930) richtet Adler die Sichtweise des Klassischen speziell auf „Die Wiener klassische Schule", indem er – nicht weniger normativ idealisierend – zu begründen sucht, warum sie „in der ganzen musikalischen Welt als Inbegriff tonkünstlerischer Vollendung anerkannt" (768) ist und in ihren Wirkungen unvergänglich bleiben wird:

Die Gründe liegen in ihrer Entstehung, Entfaltung, ihrem Aufbau, ihrer Kraft, ihrer edlen Einfalt und beredten Größe (während Winckelmann bei der antiken Klassik von „edler Einfalt und stiller Größe" spricht), der Kongruenz von Form und Inhalt, ihrer Wahrheit und Ausdruckstiefe, vornehmen, fast schlichten Haltung, ihrer Sättigung an Schönheit und Vollkommenheit, ihrer Zugänglichkeit für „Liebhaber", ihrer Befriedigung der „Kenner", ihrer unvergleichlichen Mischung von tiefem Ernst mit Heiterkeit und Frohsinn, ihrer vollendeten Verbindung von Tragik und Komik, ihrer Erhebung zum befreienden göttlichen Humor, der auf tiefer sittlicher Lebenserfassung beruht, ihrer Macht, die Gemüter aus der Sorge und Mühsal des Lebens zu befreien, die tiefste Weisheit in überzeugender Art zu verkünden, weltliche und geistliche Strebungen in Ausgleich zu bringen und zu edelster Religion im Sinne Friedrich Schillers zu verklären (768).

In seinem grundlegenden Aufsatz *Zum Begriff d. Klassik in d. Musik* (DJbMw XI, 1966) bietet L. Finscher eine Zusammenfassung der im 19. Jh. geschichtlich entwickelten Inhalte des mus. Epochenbegriffs Klassik:

Er meint die einmalige, ein für alle Male erreichte Verwirklichung höchster Kunstschönheit in musikalischen Werken von höchster Individualität... Er meint auch einen musikalischen Stil, der nicht nur als historisch gewachsen und bedingt, sondern als reine und umfassende Verwirklichung seiner immanenten Möglichkeiten verstanden wird... Er meint schließlich das Ergebnis eines historischen Entwicklungsprozesses, der als ein Reifeprozeß auf dieses eine Ziel hinführt. Und er ist definiert durch seine isolierbaren und beschreibbaren Elemente: Einheit in der Mannigfaltigkeit, Allgemeinverständlichkeit und charakteristische Bestimmtheit, Schlichtheit und Reichtum, Fülle neuer musikalischer Ideen und Gestalten, die durch handwerkliche Gediegenheit diszipliniert wird (24).

Seinen Aufsatz abschließend, versucht Finscher eine weitere, „über den durch die Geschichte vermittelten Begriffsbestand" hinausgehende „Differenzierung der Inhalte des Epochenbegriffs Klassik" unter den Leitbegriffen „Geschichtlichkeit", „Stilvollendung", „Stilsynthese", „Stileinheit", „Entfaltung der Stilmöglichkeiten", „Ordnung zum Ganzen und innere Schlüssigkeit", „Typik und Individualität": „Erst die Gesamtheit der Elemente und ihre ‚klassische Verknüpfung ergeben die Definition dessen, was Wiener Klassik ist" (29).
Eine hervorragende Schilderung der seinerzeit einzigartigen geistigen und sozialen Konstellation der Stadt Wien und ihres Umfeldes im Vergleich zu andern Musikmetropolen damaliger Zeit bietet Finscher in seinem Art. *Klassik* in der MGG, Sachteil der 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V (Kassel u. Stuttgart 1996, 235 f.).
In seinem Buch *Musik im Abendland* (München u. Zürich 1991) versucht H. H. Eggebrecht auf kompositionsanalytischer Basis den Begriff der Wiener mus. Klassik im Blick auf das Grundsätzliche des kompositorisch Exzeptionellen anzusprechen:

Die klassische Musik ist gekennzeichnet durch die Verständlichkeit des Kunstvollen, das schon in seiner Normenschicht unmittelbar aus dem Leben stammt und somit auch als konkrete Erscheinung das Leben bedeutet, das es selbst ist (483);
Das liedhafte Singen im Takt in der Art des sich öffnenden, fragenden, Erwartung erzeugenden Aufstellens und des schließenden, die Erwartung erfüllenden Antwortens in periodischen Analogien und Korrespondenzen versinnlicht die Schicht des kompositorisch Normativen, das in die Richtung der musikalischen Umgangssprache weist, an sie erinnert, aus ihr stammt. Dem wohnt ein Höchstmaß an Zusammenhang, Faßlichkeit und Folgerichtigkeit schon inne, und es eröffnet aus sich heraus nicht nur den Freiraum zur Erfindung melodischer Schönheit, sondern bietet zugleich unerschöpfliche Möglichkeiten der kunstvoll spielerischen Individuation der Normen auf der Ebene des Unerwarteten, Spannenden, Überraschenden, des Disparaten und Aktionellen, des Gestischen und Szenischen in jedesmal neuer, origineller Information.
Musikalisch vollkommen und musterhaft ist es, daß und wie Form und Gehalt sich hier decken. Innermusikalisch und außermusikalisch sind nicht zu trennen: Das musikalische Innen ist von einem Außen her gespeist, das – voller Gehalt – schon selbst ein Musikalisches ist. Dabei ist die Form ästhetisch durch und durch, das heißt in ihrem Informationsreichtum dem sinnlichen Verstehen ganz zugewandt, und der Gehalt ist der Mensch, der so ist, wie die Beschreibungswörter dieser Musik es zur Sprache bringen – und über all dem ist es der „klassische" Mensch, der, indem er so ist, vor dem Hintergrund von Normen sich bewegt, die aus ihm selber stammen, so daß er es gar nicht bemerkt (487).

VI. Klassizistisch und Klassizismus haben in ihrer Wortbildung und so auch in ihrer Bezeichnungsintention einen BEZUG AUF URSPRÜNGLICH KLASSISCHES und sind in diesem Sinne Beziehungsbegriffe. Dementsprechend trennt der Sprachgebrauch der Kunstgeschichte streng zwischen Klassik der Antike und Klassizismus als den schöpferischen Strömungen, die an antiken Vorbildern orientiert sind. Die Wiener mus. Klassik setzt in ihren wesentlichen begriffs- und sachgeschichtlichen Ausprägungen keine zurückliegende Klassik voraus (wenngleich das Wort in seiner normativen Bedeutung aus der Antike stammt und an sie erinnert). Sie ist stilistisch selbst eine originäre Klassik, so daß – jedenfalls im dtsch. Sprachraum – die häufig anzutreffende Bezeichnung der Wiener Klassik als Klassizismus (etwa bei E. Bücken, E. Kurth, Th. W. Adorno, E. Bloch) nicht korrekt ist.
In Frankreich wurde der Begriff „classique" seit dem 16. Jh. geläufig, vor allem im Sinne von „auteur classique", ab Mitte des 18. Jh. erweitert auf franz. Autoren des 17. und 18. Jh. Der Begriff classicisme, belegt seit etwa 1820, bezieht sich zunächst hauptsächlich auf die Dichtung, insbesondere auf die programmatisch an der Antike orientierte Dramenkunst der Zeit zwischen etwa 1650 und 1770, während Musik und Opernproduktion dieser Zeit nicht als classique oder classicisme bezeichnet wurden. In romanischen, angelsächsischen, skandinavischen und slawischen Ländern gab es keine der „Wiener Klassik" vergleichbar originäre zweite Klassik, so daß diesen Ländern der bezugslose Sinn von (Wiener) Klassik fremd blieb, weshalb hier die deutsche Klassik mit dem überlieferten Wort classicisme und dessen Äquivalenten bezeichnet oder das Wort Klassik in bezug auf Wien erst spät aus dem deutschen Sprachraum übernommen wurde.
Die Bezeichnung Klassizismus im Sinne eines retrospektiven Bezugs auf Klassik ist begrifflich korrekt, wo sie Musik benennt, die sich intentional auf eine originäre Klassik, beispielsweise die Wiener Klassik, rückbezieht, aber auch dort, wo im Sprachgebrauch die Begriffe Klassik und Klassizität in einem auf die Musik des 16. bis 18. Jh. erweiterten Sinne (alt-, früh-, hoch-, spätklassisch) den Bezugspunkt bilden. Dabei sind schöpferische Kraft und eigenständige Neuheit niemals ausgeschlossen, wenngleich „klassizistisch" einem pejorativen Gebrauch im Sinne von akademisch und historistisch, konservativ und epigonal, restaurativ und reaktionär benachbart sein kann.
Eine komplizierte Begriffsgeschichte hat die in bezug auf Musik seit Anfang des 20. Jh. zu belegende Bezeichnung Neoklassizismus (→ *Neoklassizismus* I.–III.). Sie ist eine pleonastische Verdoppelung, insofern sie auf eine ursprüngliche Klassik bezogen ist (-ismus) und diese nochmals erneuert (neo-), während sie, auch als Zukunftsprogramm, in Wirklichkeit nichts anderes bezeichnet als eine neue oder junge oder moderne Klassik (Neuklassik, Neoklassik), die als solche im Sinne von Klassizismus an einer originären Klassik orientiert ist.

VII. Zu unterscheiden von dem reflektiven ist der UNREFLEKTIERTE GEBRAUCH des Wortes klassisch. Schon früh wird dessen Einzug in die Umgangsprache festgestellt und die gedankenlose Verwendung und inflationäre Verflachung beklagt. Bereits in J. N. Nestroys Komödie *Einen Jux will er sich machen* von 1844 (1. Akt, 6. Auftritt) wird der Ausverkauf des Wortes in Szene gesetzt:

Zangler. Was hat Er denn immer mit dem dummen Wort ‚klassisch'.
Melchior [Hausknecht]. Ah das Wort is nicht dumm, es wird nur oft dumm angewendt.
Zangler. Ja das höre ich. Das muß Er ablegen, ich begreiff nicht, wie man in 2 Minuten 50Mahl das selbe Wort ‚repetiren' kann.
Melchior. Ja, das is ‚classisch' (ed. Yates, Wien 1991, 16).

Auf den vokabularen Gebrauch des Wortes klassisch in der „Sprache des Lebens" weist A. Kahlert hin:

Über d. Begriff von klassischer u. romantischer Musik (AmZ L, 1848): Lassen wir es [sc. das Wort klassisch] doch dasjenige

bezeichnen, was in seiner Art oder Gattung vortrefflich, musterhaft ist. In der That hat die Sprache des Lebens, unbekümmert um die wissenschaftliche Terminologie, das Wort längst in diesem Sinne gebraucht (289).

In seinen anon. veröff. *Mus. Briefen, Wahrheit über Tonkunst u. Tonkünstler* (Lpz. 1852) möchte J. Chr. Lobe die Wörter klassisch und romantisch wegen ihrer Unklarheit ganz aus der Musik beseitigt wissen:

Verbannen wir also in der Musik die Worte classisch und romantisch ganz und gar, verbannen wir alle Worte und Redensarten, bei denen sich nichts Klares und Bestimmtes denken läßt, erhalten wir uns hier die Unbefangenheit und wir werden wieder wahre und gute Musik erhalten. An dieser allein ist etwas gelegen (142).

Den gedankenlosen Gebrauch des Wortes verdammt C. Seifert in seinen *Aphorismen über d. Kunst* (NZfM, Bd. 44, 1856):

Man kann mich nicht leicht mit einem Worte so in Harnisch bringen, als mit dem Wörtchen: „classisch", wenn es in unverständigem und gedankenlosem Sinne gebraucht wird (60 b).

In dem unreflektierten Sprachgebrauch versammeln sich in undurchdringlichem Nebel die Schattierungen des normativ Musterhaften, gediegen Qualitätvollen, zeitlich Zurückliegenden, antik Würdevollen, gebildet Ernsten, bürgerlich Standesgemäßen und garantiert Bewährten. Im Schatten des reflektierten Klassikbegriffs steht weit über die Musik und alle Kunst hinaus seine Verwässerung zu einem Markt- und Markenbegriff. Inzwischen gibt es nichts, das nicht als klassisch bezeichnet worden ist oder werden könnte. Doch sollte dies nicht davon entbinden, den Begriff des Klassischen in normativer und historischer, ästhetischer und analytischer Hinsicht immer wieder neu zu befragen und zu reflektieren, auch um ihn der Fragwürdigkeit zu unterwerfen.

Lit.: L. Finscher, Zum Begriff d. Klassik in d. Musik, DJbMw. XI, 1966; H. H. Eggebrecht, Beethoven u. d. Begriff d. Klassik, in: Beethoven-Symposion Wien 1970, Wien 1971; Ders., Versuch über d. Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts „Don Giovanni", BzAfMw XII, Wiesbaden 1972; A. Forchert, „Klassisch" u. „romantisch" in d. Musikliteratur d. frühen 19. Jh., Mf XXXI, 1978; Kl. Kropfinger, Klassik-Repertoire in Berlin (1800–1830), in: Studien zur Musikgesch. Berlins im frühen 19. Jh., Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. LVI, Regensburg 1980; M. Zenck, Zum Begriff d. Klassischen in d. Musik, AfMw XXXIX, 1982; E. Reimer, Repertoirebildung u. Kanonisierung. Zur Vorgesch. d. Klassikbegriffs (1800–1835), AfMw XLIII, 1986; L. Finscher, Art. Klassik, MGG, Sachteil der 2., neubearbeiteten Ausg., Bd. V, Kassel u. Stuttgart 1996; L. Aversano, „Classico" e „classicismo" nelle letteratura mus. tra Sette e Ottocento, Il Saggiatore mus. V, 1999 (Druck in Vorb.).

Hans Heinrich Eggebrecht, Ehrenkirchen 1998

Krebsgang

dtsch. ‚Rückwärtsgehen' (von lat. cancrizare, im Krebsgang sich bewegen, seit Mitte 12., Anfang 13. Jh.), Kompositum (seit 1. Hälfte 16. Jh.; älter: Krepsgang, 14. Jh.) aus Gang mit dem Bestimmungswort Krebs, das als Bezeichnung der Tierart (mit Krabbe u.a.) zur Wurzel g[e]rebh- 'ritzen, kratzen; kriechen, indem man sich festhakt' gehört, als Bezeichnung der Krankheit und als Name des Sternbildes Lehnwort nach griech. καρκίνος und lat. cancer ist;
die Verwendung von Krebsgang in terminologischem Sinne (seit Ende des 19. Jh.) und als Abbreviatur Krebs (seit 1924) schließt sich an die bereits wesentlich früher als mus. Begriff zu belegende lat. Adjektiv- oder Adverbform cancrizans (Partizip Präsens von cancrizare, seit 1650) an;
aus der lat. Gemeinsprache, die wie das Griech. (hier noch καρκινοβάτης, wie ein Krebs gehend, nachweisbar) kein entsprechendes Substantiv kennt, leiten sich span. cancrizada (im mus. Kontext seit 1613), ital. cancherizzato (seit um 1630; auch in anderen Schreibarten) und dtsch. krebsgängig (seit um 1730) her.
In der franz. und engl. Musiktheorie sind weder Substantiv noch Adjektiv oder Adverb geläufig; im Engl. findet sich allerdings vereinzelt die Abbreviatur crab (seit 1930).

I. Der Ausdruck Krebsgang meint in allen seinen Bedeutungen generell das Prinzip der Rückläufigkeit eines mus. Gebildes im Sinne einer Form der Imitation.
(1) Zunächst läßt sich das lat. Verb cancrizare in Kompositionen als Anweisung zur Ausführung einer bestimmten Stimme belegen.
(2) Auf terminologischer Ebene begegnen das entsprechende Adjektiv und seine anderssprachigen Äquivalente (a) mit beginnendem 17. Jh. speziell als Epitheton zu Kanon, (b) erst später auch in Verbindung mit Imitation als allgemeinem mus. Prinzip. (c) Daraus entwickelt sich Anfang des 18. Jh. ein eigenständiger Begriff. (d) Gleichfalls wird Krebsgang auf einen ganzen Tonsatz angewendet.
(3) Sämtliche als krebsgängig bezeichneten Verfahren gelten als Ausdruck kompositorischer Gelehrsamkeit; diese zunächst positive Einschätzung schlägt im 19. Jh. in eine betont pejorative Bewertung um.

II. Neben diesen konstanten Bedeutungen von Krebsgang etabliert sich im 20. Jh. ein modifizierter Begriff.
(1) Er betrifft in der Zwölftonmusik seit 1924 eine bestimmte Umformung der Zwölftonreihe.
(2) In Analogie dazu bezieht sich Krebs ebenso auf eine Folge von Tondauern.
(3) Die beiden Ausdrücke krebsgleich und krebsumkehrungsgleich dienen zur Charakterisierung bestimmter Symmetrieverhältnisse innerhalb einer Zwölftonreihe selbst.

I. Entsprechend der Fortbewegung der Krebstiere, einem scheinbaren Rückwärtsbewegen, meint der Ausdruck Krebsgang generell das Prinzip der Rückläufigkeit eines mus. Gebildes im Sinne einer Form der Imitation. Er deutet somit auf den Sachverhalt hin, daß eine bestimmte Tonfolge, wenn nicht gar ein ganzer Tonsatz, entweder in einer Kompos. in rückgängiger Anordnung erscheint oder vom Interpreten rückläufig, mit der letzten Note beginnend zurück bis zur ersten Note, auszuführen ist. Anscheinend wird dieses Verfahren aus der Poetik übernommen (vgl. unten, Exkurs); in der Musik läßt sich das Phänomen, daß eine Tonfolge in „krebsgängiger" Form notiert ist, spätestens seit der Mitte des 13. Jh. nachweisen, wie eine 2st. Ersatz-Klausel in der Hs. *F* (f. 150') mit dem Textzusatz Nusmido (d.h. der rückläufigen Anordnung der Silben von Dominus) zeigt.
In der Version Krepsgang begegnet der Ausdruck — als ganz früher Beleg für diese dtsch. Vokabel — im Titel *J'ay mis ce rondelet (Der Krepsgang)* (laut alphabetischem Index des Ms. Strasbourg, Bibl. de la ville, 222 C.22, f. 79; vgl. van den Borren 1924, 142) eines aus dem 14. Jh. datierenden, anon. Rondeaus. Den letzten Wörtern der kanonischen Beischrift „Tenor iste facit contratenorem retrograde reincipiendo ad morem cantus", derzufolge sich der Contratenor aus dem rückläufigen Tenor ergibt (genauso wie im Rondeau *Tres douls amis* im selben Ms.; vgl. Apel 1972, XXVII), läßt sich Apels Ansicht nach entnehmen, daß der Discantus auch rückwärts gesungen werden kann (ibid. XXV).

Lit.: Ch. van den Borren, Le Ms. Mus. M. 222 C.22 de la Bibl. de Strasbourg (XVᵉ siècle), Anvers 1924; French Secular Compos. of the Fourteenth-Cent. III, hg. von W. Apel, CMM 53, III, o.O. 1972.

*

Exkurs: Das mus. Phänomen der Rückläufigkeit hat in der Literatur sein Vorbild und Äquivalent zum einen in den „versi retrogradi": unter dieser Benennung ist die analoge Vorgehensweise, eine Textzeile rückwärts zu lesen, bereits im 13. Jh. geläufig (z.B. Everardus Alemannus, *Laborintus*, Vers 765 ff., ed. E. Faral, Paris 1924, 363 f., oder J. de Garlandia, *Poetria*, ed. G. Mari, Romanische Forschungen XIII, 1901/02, 902; vgl. auch G. de Machauts Hinweis im Prolog zu seinen gesammelten Dichtungen, *Œuvres*, ed. E. Hœpffner, Bd. I, Paris 1908, 10 f.).
Zum anderen sei auf den Begriff des Palindroms (von griech. παλίνδρομος, das Zurücklaufende) verwiesen als Bezeichnung für Wörter oder Verse, die rückwärts gelesen entweder denselben Sinn („Reliefpfeiler", „Signa te signa temere me tangis et angis") oder einen anderen Sinn ergeben („Roma — amor"); Beispiele für letztere Möglichkeit sind vor allem auch die im Lat. anakyklisch genannten Verse, bei denen die einzelnen Wörter in rückgängiger Weise angeordnet sind.

Lit.: K. Preisendanz, Art. Palindrom, Paulys Real-Encyclopädie XVIII, 3, Waldsee 1949.

*

(1) Das lat. Verb cancrizare läßt sich in mus. Kontext zuerst in Kompositionen als Anweisung zur Ausführung einer bestimmten Stimme belegen und zeigt den rückwärts gerichteten Verlauf einer Stimme an. Dabei

kann sich cancrizare entweder auf eine einzelne Stimme in einem mehrstimmigen Satz beziehen und weist dann auf die rückläufige Wiederholung der vorgegebenen Tonfolge hin (etwa als „cancrizet" im *Gloria* bei „Qui tollis peccata mundi" und im *Credo* bei „Et incarnatus est" von Josquin Desprez' Messe *L'homme armé. Super voces musicales* [zw. 1486 u. 1494]; vgl. *Werken*, hg. von A. Smijers, *Missen* I, 10, Amsterdam u. Lpz. 1926, V, IX bzw. XIII); oder aber die Vokabel erscheint in Beischriften enigmatischer Kanons, die zumeist einstimmig notiert sind und bei denen die Ausführung der anderen Stimme(n) sich durch den beigefügten Hinweis ergibt (vgl. die Aufstellung entsprechender canon-Vorschriften bei H. Finck, *Practica mvsica*, Wittenberg 1556, Bb iiij' ff.). In beiden Fällen steht der Ausdruck im Verbund mit mehreren synonymen Benennungen (retrogradi, revertere) oder Wortfügungen, die teilweise selbst ein Palindrom darstellen (wie der oben im Exkurs zu I. als 2. Beispiel genannte Spruch) oder aus denen zumindest der gemeinte Sinn unzweifelhaft hervorgeht (wie aus dem von P. Coclico herangezogenen Bibelvers, in dem von zurückkehren die Rede ist; vgl. unten, I. (2)(b) Exkurs).

Als Beischrift eines enigmatischen Kanons wird cancrizare in der Musikliteratur vermutlich erstmals von S. Heyden erwähnt, der als einer der ersten Autoren überhaupt auf derartige Kanons eingeht und den Ausdruck cancrisare mit dem Verb retrogradi (vgl. unten, I. (2)(d) Exkurs) erklärt:

Musicae, id est, Artis canendi (1537), 2. Aufl. als *De Arte canendi* (Nürnberg 1540): De Canonibus ænigmaticis, qui plærunque cantibus adscribi solent, nulla certa regula dari potest: præterquam ut sententiarum adscriptarum formulæ obseruentur, quod fere à rerum natura, usu, simili, contrario, &c. usurpantur. Ita cancrisare, retrogradi est (135).

Finck differenziert hinsichtlich der eine Rückläufigkeit anzeigenden canon-Vorschriften zwischen zwei Möglichkeiten: die der einen Gruppe besagten, daß aus einer notierten Stimme zwei entstehen sollen, wobei die zweite Stimme vom Ende der notierten Stimme rückwärts zu deren Anfang singt; demgegenüber bedeuteten die Vorschriften der anderen Gruppe, zu denen Finck „Cancrizat" und „Retrograditur" zählt, daß der Gesang einfach mit der letzten Note beginnend zurück gesungen werden soll:

op. cit.: Mitto tibi metulas, erigesi dubitas.
Cancrizat.
Retrograditur.
Indicatur, cantum simpliciter ab ultima nota incipiendo retro cantari debere (Cc).

(2) Auf TERMINOLOGISCHER EBENE läßt sich ein entsprechendes Substantiv zu den von lat. cancrizare abgeleiteten Verbformen lediglich im Dtsch. nachweisen; alle anderen Sprachen kennen bloß das jeweilige Adjektiv bzw. Adverb. Ist deren Auftreten zunächst ausschließlich auf die Rückläufigkeit im Kanon limitiert, so beziehen sie sich später ebenso auf das Prinzip der Imitation generell oder andere, nicht genuin kontrapunktische Kompositionsarten und erscheinen selbst als eigenständiger Begriff.

(a) In seiner frühesten nachweisbaren Bedeutung fungiert mit beginnendem 17. Jh. im Zuge einer Kategorisierung der Kanonformen das betreffende Adjektiv als EPITHETON ZU KANON und ist somit auf den Kanon eingegrenzt, bei dem eine zweite Stimme gleichzeitig die erste Stimme begleitet, indem sie deren Tonfolge in rückläufiger Anordnung ausführt. (Als frühestes Beispiel für diese Kanonart gilt — neben den beiden oben unter I. erwähnten anon. Rondeaux aus dem 14. Jh. — G. de Machauts Rondeau Nr. 14 mit dem bezeichnenden Titel *Ma fin est mon commencement.*)

Während N. Vicentino und O. Tigrini noch keine spezielle Bezeichnung für diese Kanonspecies kennen (vgl. *L'antica mvsica ridotta alla moderna prattica*, Rom 1555, 92, bzw. *Il Compendio della mvsica*, Venedig 1588, 111 f.), verwendet P. Cerone, der sich ausdrücklich auf die beiden Autoren bezieht, in seinem *El Melopeo y Maestro* (Neapel 1613) anscheinend als erster Musiktheoretiker den Ausdruck cancrizante. Im Kap. *El modo para componer vn Canto cancrizante* geht er auf jene Kompositionsform ein, bei der die eine der beiden Stimmen mit dem Anfang des Notentextes und die andere mit dessen Ende beginne; diese Art werde deshalb „*Composicion cancrizante*" genannt, weil sie tatsächlich sich wie ein Krebs bewege:

loc. cit. XIV, 43: ... la qual [otra manera de Composicion] en vn mesmo tiempo se canta de dos partes; que la vna comiença desde el principio, y la otra de la fin. Por esta razon los praticos le dieron nombre de *Composicion cancrizante* pues en effeto camina à manera de cangrejo; es à sauer, camina atras y retrogrado... (804).

Den Ausdruck fuga cancrizante nennt Cerone im vorangehenden Kap. als Bezeichnung für eine der verschiedenen Ausprägungen der freien Fugenform, der fuga sciolta (im Unterschied zur eben behandelten, den Kanon bezeichnenden fuga legata); damit ist die Fugenart gemeint, bei der die nachfolgende zweite Stimme das von der ersten Stimme („Imitacion") vorgestellte Thema auf die Weise beantwortet, daß sie mit dessen letzter Note beginnend rückwärts fortschreitet gleich einem Krebs:

ibid. XIV, 42: Sepan pues, que la *Fuga Cancrizante ò cancrizada*, es aquella que comiença de la postrera nota de la Imitacion, *procediendo retrogrado*, que es caminando à tras, à modo de cangrejo... (803).

Die zwei beigefügten Notenbeispiele zeigen ferner folgende Eigentümlichkeit: in der „parte que cancriza" erscheinen zwar die Tonhöhen der vorgegebenen „Fuga cancrizada" rückläufig, nicht jedoch die Tondauern; vielmehr wird der Rhythmus der ursprünglichen Stimme beibehalten.

Im Ital. läßt sich seit den 1630er Jahren die Bezeichnung canoni cancherizzati nachweisen (etwa bei S. Picerli, *Specchio secondo di mvsica*, Neapel 1631, 91 u. 128 f.); G. B. Doni erwähnt gerade diese Kompositionsform stellvertretend für solche „Tüfteleien", bei denen man „sich den Kopf zerbreche", die ansonsten jedoch von geringem Nutzen seien, und führt somit als neues Moment eine ästhetische Bewertung ein:

Trattato della Mvsica Scenica (frühere Fassung 1633-34), in: *De' Trattati di mvsica* (Florenz 1763): Comunque si sia, metterà

conto, per parer mio, fare l'esperienza di queste nuove foggie di concenti, quanto il lambiccarsi il cervello in tante sorte di canoni cancherizzati (che così si chiama una specie) e altre sorte di sofisticherie di molta fatica, e poco utile, e lode appresso di quelli, che sanno *quid distent aera lupinis* (Appendix, 86).

Dagegen äußert A. Kircher die Ansicht, daß die canones cancrizantes — den Wortgebrauch erklärt er dabei explizit mit der auffälligen Fortbewegung des Krebstieres — beim Unerfahrenen große Bewunderung hervorriefen; sie seien aber weder so kunstreich, wie man gemeinhin annehme, noch so schwierig, als daß sie sich nicht mit Leichtigkeit verfertigen ließen:

Musurgia universalis (Rom 1650): Fiunt à Musurgis non rarò certi quidam Canones, quos cancrizantes, à retrogrado cancri progressu vocant; Vox enim prima recto, secunda retrogrado ordine id est à fine orditur modulationem; quæ res cùm imperitis non exiguam admirationem pariat, breuiter qua methodo & ingenio ij instituendi sint, ostendo, neque enim tantum, vt vulgus putat, artificium est, neque tam difficile, vt non æqua facilitate ac priores confici possit (I, 401).

Der von Kircher in der Überschrift des betreffenden Abschn. *De Canonibus opistobatis siue cancrizantibus* synonym mit cancrizans behandelte, von griech. ὀπισθοβάμων (rückwärts gehend) herzuleitende Ausdruck ist vermutlich — ebenso wie Phonagogus für Dux (→*Dux — comes* V. (2)) — eine vom Autor vorgenommene nachträgliche Gräzisierung; so nennt auch das WaltherL (Lpz. 1732) diese Stelle als einzigen Beleg für die Benennung Canon opisthobatus (133 b).

Singulär ist Th. B. Janowkas begriffliche Differenzierung zwischen der wohl von ihm geprägten Bezeichnung fuga reciproca für den Kanon, der von Anfang bis zum Ende und wiederum vom Ende zum Anfang bei umgekehrtem Notenblatt („reciprocè contrariatur") ausgeführt werden kann, und dem Ausdruck fuga cancrizans, den etwa das WaltherL (loc. cit., 266a) in gleicher Bedeutung übernimmt; aus Janowkas Ausführungen geht allerdings nicht eindeutig hervor, ob er mit fuga cancrizans den Krebskanon meint oder nicht doch eine spezifische Fugenform mit dem Comes als rückläufiger Gestalt des Dux, da er diesen Ausdruck (wie eigenartigerweise auch fuga reciproca) nicht unter die fuga totalis als Bezeichnung des (strengen) Kanons rubriziert, sondern unter die fuga partialis als übergeordneten Begriff für verschiedene freie Fugenarten:

Clavis ad Thesaurum Magnae Artis Musicae (Prag 1701), Art. *Figurae Musicae*: Alia [Fuga est] Reciproca, quæ à principio ad finem, & iterum à fine ad principium reciprocè contrariatur, atque procedit.
Alia Cancrizans dicitur: ubi quædam voces à principio ad finem, & è contra quædam à fine ad principium cani possunt (50).

In der dtsch. Musiktheorie begegnet die Bezeichnung krebsgängiger Kanon (und damit der Ausdruck krebsgängig überhaupt) zum ersten Male um 1730:

J. A. Scheibe, *Compendium Musices Theor.-pract.* (hs. um 1730): Man hat auch *Canones*, da die andere Stimme von hinten anfängt, mit umgekehrten Noten. Diese werden Krebs gängige oder Canones retrogradi genennet (ed. P. Benary, Lpz. 1961, 55).

J. G. Walther spricht gleichbedeutend von „canon per arsin & thesin"; den eigentümlichen Gebrauch der Wendung „per arsin & thesin", einer im Zusammenhang mit fuga noch bis zur Mitte des 18. Jh. üblichen Benennung für die Umkehrung einer Tonfolge (→*Inversio/Umkehrung* IV. (1)(b) Exkurs), begründet Walther damit, daß ein aufsteigender Tonschritt in der von Anfang zum Ende fortschreitenden Stimme zu einem absteigenden in der rückläufigen Stimme werde und umgekehrt:

WaltherL, loc. cit.: *Canone cancherizante* (ital.) *Canon cancrizans* (lat.) ein Krebsgängiger *Canon* ist: welcher vom Anfange nach dem Ende, und vom Ende nach dem Anfange zu, und also auch rückgängig, zugleich kan *tractirt* werden. Er heisset auch sonsten: *Canon per arsin & thesin*, weil der von vornen nach hinten zu gehenden Stimme *thesis* in der von hinten nach vornen zugehenden zur *arsi*, & *vice versa*, wird... Dergleichen kan auch mit mehrern Stimmen geschehen (133 a).

Während J. Mattheson in diesem Kontext bereits 1739, wenngleich nur ein einziges Mal, von „Krebs-Fuge" handelt (*Der Vollkommene Capellmeister*, Hbg 1739, 414), entwickelt sich aus der umfänglicheren Formel krebsgängiger Kanon das verkürzende und bis heute gängige Kompositum Krebskanon erst in der 1. Hälfte des 19. Jh. (vgl. HäuserL, Meissen [1828] ²1833, I, 219).

*

Exkurs: Zuweilen läßt sich kein Unterschied hinsichtlich der Verwendung der Bezeichnungen Krebskanon und Spiegelkanon feststellen; mit letzterer ist gewöhnlicherweise der sogenannte Spiegelkrebskanon gemeint, bei dem eine Stimme die andere in rückläufiger Umkehrung (bei „verkehrtem" Notenblatt) begleitet und auf den J. Mattheson bei der Beschreibung verschiedener Erscheinungsformen von „Krebs" in der Musik anspielt (vgl. unten, I. (2)(c) Exkurs).
So kann einerseits der Ausdruck canon cancrizans — wie J. Haydns *Canon cancrizans a tre (Thy Voice, O Harmony)* von 1791 (Hob. XXVIIb: 46) zeigt — sich auf den Kanon beziehen, dessen Ausführung ebenfalls mit den in rückläufiger Umkehrung notierten Stimmen möglich ist.
Andererseits bezeichnet etwa F. Draeseke (*Der gebundene Styl*, Hannover 1902) den „sogenannten krebsgängigen Kanon, welcher zugleich von vorn und hinten beginnend, gelesen werden muß" (I, 181), gleichbedeutend als „Spiegel-Kanon" (183, Anm.). Auf den ambivalenten Gebrauch dieses Ausdrucks wird noch in neuester Zeit hingewiesen:

A. Mann u. J. K. Wilson, Art. *Canon*, New GroveD (London 1980): The combined principles of inversion and retrograde motion... produce the ‚mirror canon'... although ‚mirror canon' is also used synonymously with ‚crab canon' (III, 689b).

*

(b) Das Adjektiv cancrizans (bzw. seine anderssprachigen Äquivalente) erscheint zwar zunächst auf eine bestimmte Kanon-Art eingeschränkt, später jedoch ebenfalls IN VERBINDUNG MIT IMITATION als allgemeinem mus. Prinzip: in diesem Fall ist die rückläufige Wiederholung einer Tonfolge in jeder beliebigen Kompositionsform gemeint.

Im Ital. etwa läßt sich die Bezeichnung immitatione cancherizzata gegen Ende des 17. Jh. bei A. Berardi nachweisen; die hinzugefügten Notenbeispiele zeigen diastematische Folgen von 5 bzw. 6 Tönen mit ihren jeweiligen rückläufigen Anordnungen:

Documenti armonici (Bologna 1687): Immitatione cancherizzata, è quella che comincia dall vltima nota del canto fermo, e va a guisa di Cancro, ò Gambaro indietto... (29).

Im lexikalischen Bereich findet sich ein erster Beleg für dieselbe Bezeichnung 1703 bei S. de Brossard, der sich dabei im Franz. der Umschreibung „en retrogradant" bedient:

BrossardD (Paris [1703] ²1705), Art. *Imitatione*: Quelques fois on imite seulement le *mouvement*, ou la *figure* des Nottes; & cela, ou par *mouvement contraire*, c'est pour lors *Imitation renversée*; ou en *retrogradant*, c'est *Imitatione cancherizante*, ou *cancherizata*... (36).

Der Art. *Imitazzione* des GrassineauD (London 1740, 109), einer Bearbeitung des BrossardD, enthält die Formulierung „[imitation] by a contrary motion, which makes what they call a *retrograde Imitation*, or *Imitazzione Cancherizante*", wonach also offensichtlich kein Unterschied zwischen den beiden Prinzipien „Krebsgang" und „Gegenbewegung" gemacht wird; die eigenartige Bedeutung von imitazzione cancherizante beruht jedoch — wie ein Vergleich mit der Vorlage zeigt — allein auf der Auslassung eines Passus bei Brossard.
Zuvor behandelt Walther, der ebenfalls von Brossards Definition ausgeht, die Imitationsart bereits in einem gesonderten Art. *Imitatione concherizante*:

op. cit.: *Imitatione concherizante*, oder *cancherizata* [ital.] *Imitation en retrogradant* [gall.] *Imitatio cancrizans* [lat.] ist: wenn die Folge-Stimme der vorangehenden ihre Noten zurückgehend, oder rückwerts, d. i. vom Ende nach dem Anfange zu *imitiret* (327 b).

J. G. Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Compos.*, Lpz. 1790, 213) spricht in diesem Falle von „krebsgängiger Umkehrung (imitatio cancrizans)". Da Umkehrung hier in eher vokabularem Sinne als übergreifender Ausdruck aufzufassen ist (→ *Inversio/Umkehrung* II. (2)), besteht keine Diskrepanz zwischen dtsch. und lat. Bezeichnungsweise; das aus der Verknüpfung von Umkehrung und Rückläufigkeit resultierende Prinzip des Umkehrungskrebses nämlich, das (aus heutiger Sicht) mit dem Begriff „krebsgängige Umkehrung" gemeint sein könnte, nennt der Autor „widrige krebsgängige Umkehrung (inversio cancrizans contraria)" (ibid.).
In der 2. Hälfte des 19. Jh. begegnet bei L. Bussler für diese rückläufige Nachahmungsart der Ausdruck Krebsgang (zit. unten, I. (2)(c)).

*

Exkurs: Anstelle von „Krebs" erscheint gelegentlich auch der im mus. Kontext mehrdeutige Ausdruck Umkehrung, wenn er ganz buchstäblich, folglich auch im Sinne von ‚Zurückkehren' verstanden wird. Häufiger noch läßt sich Umkehrung als übergeordneter Begriff nachweisen, dem die Bezeichnungen für die entgegengesetzte Anordnung einer Tonfolge (also die eigentliche „Umkehrung") und deren rückläufige Form subsumiert werden (vgl. obengenannten Beleg bei Albrechtsberger).
Die mögliche Kongruenz der Bedeutungen von Umkehrung und Krebsgang tritt besonders prägnant in den verschiedenen, vom lat. revertere (auch reverti), um-, zurückkehren, abgeleiteten Ausdrücken zutage. Ital. und engl. Musiktheoretiker (so N. Vicentino, Th. Morley) etwa kennen zumindest bis Mitte des 17. Jh. die entsprechenden Äquivalente noch ausschließlich im Sinne einer Anordnung in entgegengesetzter Richtung aufgrund der Spiegelung an einer horizontalen Achse (zit. → *Inversio/Umkehrung* IV. (1)(b) Exkurs bzw. IV. (1)(a)). Demgegenüber setzt A. P. Coclico (*Compendivm mvsices*, Nürnberg 1552, P iij' f.) die lat. Vokabel eindeutig in Beziehung zu der Kanon-Art, bei der eine zweite Stimme eine gegebene in rückläufiger Form begleitet, indem er einem enigmatischen Kanon den Matthäus 2, 12 entnommenen Vers „Per aliam uiam reuersi sunt in regionem suam" als erklärendes Motto beifügt. In gleicher Weise gebraucht Chr. Simpson das engl. reverted bei der Feststellung, daß das Thema einer Fuge („the point") ebenso in rückläufiger Form erscheinen könne (wobei er die schon von älteren Autoren her bekannte Bemerkung wiederholt, bei solchen Sätzen seien punktierte Noten zu vermeiden, da die Punkte bei der rückläufigen Anordnung der Tonfolge auf der „falschen" Seite der betreffenden Noten ständen):

The Principles of Practical Musick (1665), 2. Aufl. als *A Compendium of Practical Musick* (London [1667] ³1678): Sometimes the Point is Reverted, or turned backward thus... [folgt Notenbeispiel mit einem Thema („*Arsin*") und dessen Umkehrung („*Thesin*"), jeweils mit der entsprechenden, als „*Reverted*" bezeichneten rückgängigen Version] But then it must be such a Point as hath no Pricknote in it; because the Prick will stand upon the wrong side of the Note when the Point is reverted (108).

Auf die Ambivalenz des mit „riverso" (etwa als Anweisung bei sogenannten Krebsmenuetten; vgl. das Zitat aus dem HäuserL unten, I. (2)(d)) oftmals synonym behandelten „rove[r]scio" (von lat. reversare, wieder umkehren, rückwärtswenden) macht D. G. Türk (*Klavierschule*, Lpz. u. Halle 1789) aufmerksam: diene letzterer Ausdruck als Überschrift „solcher Tonstücke, welche das Eigene haben, daß man sie verkehrt d. h. vor- und rückwärts spielen kann" (407), so meine er „eigentlich eine andere Art der Umkehrung, wenn nämlich die Töne in Einem Satze so viel steigen, als sie in dem Andern fallen" (ibid., Anm.). In dieser Bedeutung begegnet der Ausdruck etwa im *Trio in canone al rove[r]scio* von W. A. Mozarts Serenade c-moll K.-V. 388 [1782], während er in J. Haydns Klaviersonate A-dur Hob. XVI: 26 [1774] im *Menuet al Rovescio*, einer Transkription des *Menuetts al roverso* aus der Symphonie Nr. 47 G-dur Hob. I: 47, sich auf die Rückläufigkeit des Tonsatzes bezieht. Ungeachtet dieses ambivalenten Wortgebrauchs findet man im 19. Jh. die Bezeichnungen riverso, rovescio und darüber hinaus auch rivoltato häufig lediglich im letztgenannten Sinne erklärt:

G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* VI (Stuttgart 1838): Riverso, auch rivoltato, rovescio oder al rovescio (ital.) — umgekehrt; entgegengesetzt, zurück wendend. In der Musik bezeichnen diese Wörter entweder eine bloße Spielerei, nämlich ein Tonstück oder einen Satz, welche sowohl vor- als rückwärts, d. h. vom Ende nach dem Anfange zu, gespielt oder gesungen werden können...; oder man bezeichnet mit jenen Wörtern eine bloße contrapunctische Künstelei..., welche in eine Fuge oder Nachahmung das umgekehrte Thema, nämlich von der letzten zur ersten Note einführt und bearbeitet (17); ähnlich noch PaulL (Lpz. 1873, Bd. II, 346).

Dagegen wird etwa im HarvardD (Cambridge, Mass. 1944) ausdrücklich auf die Doppeldeutigkeit der Bezeichnungen hingewiesen:

Art. *Riverso, rivolto*: Terms denoting properly inversion (of intervals, chords, or parts), but also used in the meaning of retrograde motion (647 a);
Art. *Rovescio*: Retrograde motion or inversion (653 b).

*

(c) Lassen sich cancrizans und die anderssprachigen Äquivalente zunächst nur adjektivisch in Verbindung mit einem Substantiv (z. B. canon, fuga, imitatione) nachweisen, so begegnen sie seit dem 18. Jh. in adverbialer Bestimmung auch als EIGENSTÄNDIGER BEGRIFF. Darauf vermutlich basiert überhaupt der terminologische Gebrauch des Substantivs Krebs(gang). (Zu früheren Belegen für „Krebs" und „Cancer" in mus. Kontext vgl. unten, Exkurs.)

In seinem *Dictionaire de musique* erklärt S. de Brossard in der „table alphabetique" die ital. Bezeichnung Cancherizante, ohne dabei auf eine bestimmte Kompositionsform hinzuweisen:

loc. cit.: *Cancherizante*, ou *Cancherizato*. C'est à dire qui peut se recommencer à reculons *ou* retrogradant, *ou* en allant de la fin au commencement (244).

Abgesehen vom GrassineauD, das — auf dem BrossardD fußend — gleichfalls einen Art. *Cancherizante* ausweist (loc. cit., 18), führen erst zwei im frühen 19. Jh. erscheinende Musiklexika wieder einen entsprechenden allgemein gehaltenen Art.:

Castil-BlazeD (Paris [1821] ²1825): Cancrisans, à la manière des écrévisses, à reculons (I, 81);
G. Schilling, *Encyclopädie*... IV (Stuttgart 1837): Krebsgängig, in der Musik Alles, was rückwärts gelesen, gespielt od. gesungen werden muß... (225).

Das Substantiv Krebsgang schließlich als äquivalente Benennung für rück- bzw. krebsgängige Nachahmung läßt sich offensichtlich erstmals in der 2. Hälfte des 19. Jh. bei L. Bussler nachweisen; im zuerst zit. Text (anläßlich der Besprechung der Takte 225-230 aus dem Finalsatz von W. A. Mozarts Symphonie C-dur K.-V. 551) taucht sogar das Kürzel Krebs auf:

Zwei moderne Krebsgänge (Neue Berliner Musikzeitung XVI, 1862): Während dieser in die Augen springende und unzweifelhafte Fall [sc. das auch in rückläufiger Gestalt auftretende Fugenthema im Schlußsatz von L. van Beethovens Klaviersonate B-dur op. 106] in den mir bekannten Lehrbüchern unerwähnt bleibt, ist bei einem Anderen der grössten Meister neuerer Zeit ein Krebsgang entdeckt und mehrmals angeführt worden. Nach dem sogenannten Durchführungssatz... bringt der letzte Satz von Mozart's grosser C-dur-Sinfonie in den Bässen eine krebsgängige Nachahmung. [folgt Notenbeispiel mit dem Thema c¹ d¹ f¹ e¹ und dessen rückläufiger Gestalt h c¹ a g bzw. g a f e als nicht intervallgetreuem „Krebsgang"]
Dehn's Lehre vom Contrapunkt erkennt in dieser Stelle eine „sehr schöne und sinnreiche" Anwendung dieser Art der Nachahmung; Lobe dagegen erklärt sie, wohl nicht mit Unrecht, für eine vergebliche, weil unerkannt bleibende, und begründet diese Ansicht besonders auch darauf, dass die beiden ersten Töne des Krebses als eine Nachahmung der beiden ersten des Themas erscheinen (189 a);
Der strenge Satz in d. mus. Compositionslehre (Bln 1877): Die rückgängige Nachahmung, Krebsgang genannt, d. h. die Nachahmung eines Themas von hinten nach vorn, von der letzten Note zur ersten, wird nie irgend einen musikalischen Werth behaupten (101).

Diese Belege für Krebsgang dürften für jenen Zeitraum singulär sein; denn erst mit Beginn des 20. Jh. wird dieser Ausdruck (samt seiner 1924 aufkommenden Abbreviatur Krebs) zur gängigen Bezeichnung für die Rückläufigkeit in der Musik.

*

Exkurs: Die Vokabel „Krebs" taucht bereits in der 1. Hälfte des 18. Jh. auf, wobei es sich freilich jeweils um einen noch umgangssprachlichen Gebrauch dieses Wortes handelt:

Fr. E. Niedt, *Mus. Handleitung* III (Hbg 1717): Es ist auch noch eine andere Art von Krebsen / nemlich Canones, die von hinten nach fornen zu / und von forne nach hinten zu können gesungen oder gespielet werden... (33);
J. Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister* (Hbg 1739): Diese Art von Krebsen [sc. Krebskanons] kan auch noch auf eine andre Weise zu Marckte gebracht werden, wenn man nehmlich die Noten in zwo Zeilen bringt, und solcher gestalt gegen einander schreibt, daß zwo Personen, die gerade gegen einander über stehen, die Sätze von einem eintzigen Blat, ohne Verkehrung desselben absingen mögen (414); in ähnlichem Kontext begegnet auch die stehende Redewendung vom „gesottenen Krebs" (413).

Noch früher läßt sich bei A. du Cousu (*La mvsiqve vniverselle*, Paris 1658) „Cancer" im Zusammenhang mit den eine Diminution anzeigenden Tempuszeichen nachweisen; der Ausdruck ist hier aber in genauso vokabularer Weise gemeint, indem er ausschließlich die charakteristische Stellung der betreffenden Zeichen benennt. Cousus Ausführungen ist zu entnehmen, daß von den vier Versionen für das tempus imperfectum diminutum das Zeichen ↄ „s'appelle Cancer" (60) und von den drei Möglichkeiten für das tempus imperfectum bis diminutum das Zeichen ↄ̸ „s'appelle (à la difference des autres) Cancer Barré, ou Cancer diminué" (61). Die Herkunft von „Cancer" in diesem Fall ist zweifelhaft; zudem handelt es sich vermutlich um einen vereinzelten Beleg für diese Benennung.

*

(d) Der Ausdruck Krebsgang kann sich nicht allein auf eine einzelne Tonfolge beziehen, sondern wird auch auf einen GANZEN TONSATZ angewendet; damit sind die zwei verschiedenen Möglichkeiten gemeint, daß entweder die betreffende Kompos. von der Mitte an in rückläufiger Gestalt erscheint und also mit dem Anfang endet, oder das Stück sowohl vor- als auch rückwärts gespielt werden kann bzw. muß.

In letztgenannter Bedeutung begegnet die ital. Vokabel canc[he]rizante etwa in der frühestens wohl um die Mitte des 18. Jh. auftretenden Bezeichnung Menuetto cancherizante für eine hauptsächlich in jenem Jh. gepflegte, spezielle Ausprägung eines Menuetts, dessen einzelne Abschnitte bei ihrer Wiederholung in rückläufiger Form ausgeführt werden sollen (vgl. etwa das programmatisch mit *Il sole in gambaro. Die Sonn im Krebs* betitelte *Menuetto cancrizante* aus dem 6. Teil des 1748 publ. *Mus. Instr.-Kalenders* von Gr. J. Werner). Diese damals offensichtlich wegen der Mischung von Spielerisch-Tänzerischem und Kunstsinnigem geschätzte Menuettform, für die im Dtsch. die Bezeichnung Krebsmenuett sich durchsetzt, gerät allerdings mit Beginn des 19. Jh. schon wieder weitgehend in Vergessenheit:

HäuserL (Meissen [1828] ²1833): Krebsmenuett wurde eine Menuett genannt, die so eingerichtet war, daß man sie nicht nur von vorn, sondern auch von hinten, oder vor- und rückwärts spielen konnte. Man schrieb gewöhnlich Riverso darüber. Jetzt verwendet man auf dergleichen künstliche Spielwerke keine Zeit und Mühe mehr (I, 219).

An anderer Stelle wird die verschiedenartige Ausgestaltung eines solchen Menuetts eigens hervorgehoben:

G. Schilling, *Encyclopädie*..., loc. cit., Art. *Menuet*: Die Krebsmenuet, Menuetto cancherizante, hingegen ist eine rein musikalisch abgesonderte Gattung: es ist eine Menuet, die rück- und vorwärts gespielt werden kann. Gewöhnlich enthält sie nur 8 Takte. Die ersten 4 Takte bilden vor- und rückwärts gespielt die erste Reprise von 8 Takten, und die zweiten 4 Takte ebenso die zweite Reprise. Doch kann das auch noch anders eingerichtet werden (666 f.).

Eine ähnliche Bedeutung hat „Krebs" in der von U. Unger (*Die Klavierfuge im zwanzigsten Jh.*, Kölner Beitr. zur Musikforschung XI, Regensburg 1956, Tafel X [nach S. 100]) verwendeten Bezeichnung Krebsfuge für eine von der Mitte an zum Anfang zurücklaufende Fuge, wofür der Autor als prägnantes Beispiel die *Fuga tertia in F* in P. Hindemiths *Ludus tonalis* (1942) anführt; mit diesem Ausdruck ist demnach weder — wie bei Mattheson — der eigentliche Krebskanon (vgl. oben, I. (2)(a)) noch die spezifische Fugenart mit einem Comes als rückläufiger Gestalt des Dux gemeint, wie sie der Art. *Fuga retrograda* in G. Schillings *Encyclopädie* beschreibt (zit. unten, I. (3)).

*

Exkurs: Gleichsam die gesamte Begriffsgesch. von cancrizans begleitend, dient die lat. Vokabel retrogradus einerseits zur Erklärung des mit cancrizans Gemeinten und tritt andererseits als Synonym zu diesem Ausdruck in Erscheinung. So greift S. Heyden bei der Erläuterung des Mottos „Cancrizare" in enigmatischen Kanons auf das Verb retrogradi zurück, während H. Finck die Beischrift „Retrograditur" gleichbedeutend mit „Cancrizat" behandelt (vgl. oben, I. (1)).
Synonyme für cancrizans als Epitheton zu canon sind u.a. die Wortfügung recte & retro (eine anscheinend spezifische angelsächsische Bezeichnungsweise, z.B. Th. Morley, *A Plaine and Easie Introdvction to Practicall Mvsicke*, London 1597, NA hg. von R. A. Harman, 288) und retrogradus (z.B. der *Canon retrogradus* in S. Scheidts *Tabulatura nova* von 1624, vgl. *Werke* VI, Hbg 1953, 120; A. Fr. Chr. Kollmann spricht vom „Canon in *retrograde* motion", *An Essay on Practical Mus. Compos.*, London 1799, 64).
Auch bei der Definition des ital. Begriffs imitatione cancherizante begegnen namentlich im Franz. und Engl., die beide keine entsprechenden Äquivalente für das Adjektiv kennen, solche vom lat. retrogradus herzuleitenden Vokabeln: so umschreibt S. de Brossard den ital. Ausdruck im Franz. mit der Wendung „*on imite*... *en retrogradant*", und J. Grassineau überträgt ihn ins Engl. mit „*retrograde Imitation*" (vgl. oben, I. (2)(b)); ebenso handelt J.-J. de Momigny von der „l'Imitation rétrograde" (*Cours complet d'harmonie et de compos.* I, Paris 1803, 267). Selbst im dtsch. Sprachgebiet bedient man sich des öfteren der Bezeichnung „rückgängige Nachahmung" (etwa Fr. W. Marpurg, *Abh. von d. Fuge* I, Bln 1753, 7, oder KochL, Ffm. 1802, Art. *Nachahmung*, 1037).
Ein signifikantes Beispiel für die Verwendung von franz. rétrograde im Sinne von krebsgängig findet sich im 20. Jh. bei O. Messiaen (*Technique de mon langage mus.*, Paris 1944, Bd. I, 12) mit seiner Differenzierung zwischen „rythmes rétrogradés", umgekehrten Rhythmen, die in rückläufiger Version eine andere Form aufweisen als vorwärts gelesen, und „rythmes non rétrogradables", nicht-umkehrbaren Rhythmen, die also von vorne wie von hinten gelesen dieselbe Gestalt haben.

Lit.: HarvardD, Cambridge, Mass. 1944, Art. Retrograde; W. Drabkin, Art. Retrograde, New GroveD XV, London 1980.

*

(3) Mehr als alle anderen imitatorischen Kompositionsprinzipien (etwa Umkehrung, Augmentation oder Diminution) gelten die diversen „krebsgängigen" Verfahren als Ausdruck kompositorischer Gelehrsamkeit, wenn nicht gar als deren Inbegriff.
Wird etwa die „fuga cancrizans" im 17. und beginnenden 18. Jh. weitgehend noch ernsthaft und positiv behandelt (vgl. paradigmatisch den betreffenden Passus aus Kirchers *Musurgia universalis* von 1650 im Unterschied zu der eher negativen Ansicht Donis, zit. oben I. (2)(a)), so wandelt sich die Einstellung zu dieser Kompositionsform im Verlauf des 18. Jh. allmählich mit dem Aufkommen des Galanten Stils und seiner Absetzung von der vorangegangenen Epoche des Barock, um schließlich in eine betont pejorative Bewertung des „Krebsgangs" überhaupt umzuschlagen. Wie aus repräsentativen Äußerungen Mitte des 19. Jh. hervorgeht, erblickt man — damit der Forderung nach einem dem Künstlerisch-Wertvollen, der „wahren Kunst" zuneigenden Kompositionsschaffen diametral entgegengesetzt — im wo immer auch zutage tretenden Prinzip des Krebsgangs negative Momente wie das des Unkünstlerischen, zuweilen sogar Künstlichen (vgl. den Art. *Krebsmenuett* im HäuserL, zit. oben, I. (2)(d)), oder Witzig-Spielerischen:

A. B. Marx (?), Art. *Fuga retrograda*, in: G. Schilling, *Encyclopädie d. gesammten mus. Wiss.* III (Stuttgart 1836): Erstere wär' eine Fuge, in der das Thema krebsgängig... beantwortet würde... Beide Arten der Beantwortung [sc. Krebsgang und krebsgängige Umkehrung]... erscheinen aber als ein eher witziges, denn musikalisches Spiel — und, *in der That*, der Witz ist auch nicht weit her. Sollte nun vollends eine ganze Fuge durchgängig oder größtentheils auf dieses Gesetz der Beantwortung gebaut werden, so dürfte man sie wohl unbedenklich zu den unkünstlerischen Spielereien rechnen, denen unsere Zeit trotz mancher Verirrung und Schwäche entwachsen, die wahre Kunst aber stets fremd geblieben ist (79).

Die krebsgängige Nachahmung wird damals als nicht lehrenswert erachtet (etwa von A. B. Marx, *Die Lehre von d. mus. Kompos.* II, Lpz. 1838, 166), da sie — mit dem Makel des Praxisfernen behaftet — unzeitgemäß sei:

DommerL (Heidelberg 1865), Art. *Nachahmung*: Ausserdem giebt es noch die krebsgängige oder rückgängige Nachahmung... Beispiele hiefür sind überflüssig, weil werthlose, für die Praxis untaugliche Spielereien... (594).

II. Neben diesen konstanten Bedeutungen von Krebsgang bzw. krebsgängig etabliert sich im 20. Jh. ein modifizierter Begriff, der — losgelöst von einer bestimmten melodisch-rhythmischen Gestaltung der betreffenden Tonfolge oder des Tonsatzes — zum einen auf Folgen von verschiedenen Tonhöhenklassen und zum anderen (in Analogie dazu) auf ein ausschließlich rhythmisch geformtes Gebilde sich bezieht.

(1) Grundlegende Bedeutung erlangt der Begriff Krebsgang sowie dessen Abbreviatur Krebs, die nicht nur hiermit erstmals in terminologischem Sinne in Erscheinung tritt, sondern schließlich auch weitere Verbreitung findet als das Kompositum, seit 1924 in der Termi-

nologie der Zwölftonmusik. Beide Begriffe meinen eine BESTIMMTE UMFORMUNG DER ZWÖLFTONREIHE, nämlich die rückläufige Form der als Grundgestalt bezeichneten, ursprünglichen Anordnung aller zwölf möglichen Tonhöhenklassen (→ *Reihe, Zwölftonreihe* III. (1)). Bei „Krebs(gang)" handelt es sich um eine fast ausschließlich auf den deutschsprachigen Raum beschränkte Bezeichnungsweise.
In ersten Publikationen zu A. Schönbergs Zwölftonreihentechnik begegnet zunächst noch häufiger das Kompositum Krebsgang:

E. Stein, *Schönbergs Bläserquintett* (Pult u. Taktstock III, 1926): Im Laufe des Stückes nimmt sie [sc. die Zwölftonreihe] mannigfache Gestalten an: Umkehrung, Krebsgang, Transpositionen in andere Lagen... (105); vgl. weitere Belegstellen → *Inversio/Umkehrung* IV. (4).

Das pointierte Kürzel Krebs selbst ist zwar ebenfalls schon von Anfang an präsent; dennoch scheint es noch etwas ungewohnt zu sein, weshalb die Vokabel gelegentlich in Anführungszeichen gesetzt oder (bzw. und) mit dem Epitheton „sogenannt" versehen wird, wie die hier angeführten Stellen bei E. Stein zeigen:

A. Schönberg (Neue Musik-Zeitung XLV, 1924): Man beachte, daß der Nachsatz die Reihenfolge der Töne des Vordersatzes in umgekehrter Reihenfolge wiederholt (sogenannter „Krebs") (199);
Neue Formprinzipien (Musikblätter d. Anbruch VI, 1924): Ferner aber spielen einige typische Umbildungen des melodischen Motivs [sc. der Grundgestalt] ...eine grundlegende Rolle: die Umkehrung, der Krebs und die Umkehrung des Krebses. ...unter „Krebs" ist eine rückläufige Reihenfolge der Töne zu verstehen, vom letzten Ton des Motivs angefangen nach vorne bis zum ersten (291).

Zur Verdeutlichung der veränderten Anordnung der Tonhöhenklassen bedient man sich verschiedentlich des Vergleichs mit einem Spiegelbild, einem vertikal aufgestellten Spiegel, in dem die Originalgestalt der Zwölftonreihe in rückläufiger Form erscheint:

H. Eimert, *Lehrbuch d. Zwölftontechnik* (Wiesbaden [1950] 71973): Die durch Spiegelung gewonnenen Reihen, d. h. alle Ableitungen, beruhen auf der Verkehrung des Spiegelbildes. Räumlich gesprochen: was rechts ist, wird links, was oben ist, wird unten... Der vertikale Spiegel gibt das „seitenverkehrte" Bild, das ist musikalisch: die Wiederholung der Reihe von rückwärts oder der Krebs (28).

Als einziges fremdsprachiges Äquivalent für Krebs läßt sich im angelsächsischen Sprachgebiet die Vokabel crab nachweisen: aufgrund der offensichtlich auch in diesem Fall ungebräuchlichen Wortverwendung belegt Stein 1930 die betreffende Reihenform zunächst mit der extensiven Formulierung „crab-like counter movement" und führt erst im weiteren Text, so auch in dem auf das nachstehende Zitat folgenden Notenbeispiel, dafür das Kürzel crab ein:

Schönberg's New Structural Form (Modern Music VII, 4, June-July 1930): Besides the basic form, the series also regularly appears in three typical transformations. One, inversion of the series...; two, crab-like counter movement of the series, that is the retrograde motion from the last tone of the series back to the first; third, inversion of the crab (5).

Ähnlich wie zuvor schon in allen anderen Sprachen begegnen auch im Dtsch. und Engl. in der Folgezeit vielfach synonyme Bezeichnungen für Krebs(gang) bzw. crab, vor allem die von lat. retrogradus abstammenden Vokabeln (vgl. oben, I. (2)(d) Exkurs): z.B. retrograde oder rétrograde als Substantivierungen im Engl. bzw. Franz. und Retrograd oder auch Retrogression in der dtsch. Fachliteratur.
Der Ausdruck Krebs läßt sich innerhalb der Terminologie der Zwölftonmusik überdies in Bezeichnungen für die (neben Grundgestalt, Umkehrung und Krebs) vierte, aus der Verknüpfung von Umkehrungs- und Krebsgang-Prinzip resultierende Erscheinungsform der Zwölftonreihe nachweisen. Von den diversen Benennungen im Dtsch. seien Krebsumkehrung und Umkehrungskrebs hervorgehoben, da gerade sie Anlaß boten für Überlegungen zu einer adäquaten Bezeichnungsweise:

N. Jers, *I. Strawinskys späte Zwölftonwerke (1958-1966)*, Kölner Beitr. zur Musikforschung LXXXIX (Regensburg 1976): Demnach... ist die letzte Ableitung die Umkehrung des Krebses, nach deutschsprachiger Wortkonstruktion „Krebsumkehrung". Der nachdrückliche Hinweis auf diesen Sachverhalt ist wichtig, weil der „Umkehrungskrebs"... sich von der Krebsumkehrung geringfügig unterscheidet. Der Unterschied zwischen den beiden Formen besteht selbstverständlich nicht in der Gestalt, sondern in der Transpositionsstufe, oder anders: im Anfangston (47 f.);
Chr. Möllers, *Reihentechnik u. mus. Gestalt bei A. Schönberg*, BzAfMw XVII (Wiesbaden 1977): Die Verwendung der vier Reihenformen bei Schönberg läßt eine Entscheidung über den Namen der vierten Reihenform zu; die verschiedenen Manipulationen sind gerade nicht gleichwertig, die Umkehrung ist primär, der Krebs sekundär, und deshalb spreche ich im Gegensatz zur häufigeren Terminologie vom Umkehrungskrebs, nicht von der Krebsumkehrung (60).

(2) Analog zu seiner Bedeutung in der Zwölftonmusik kann sich der Begriff Krebs(gang) ebenso auf eine FOLGE VON TONDAUERN ohne dazugehörende Tonhöhen beziehen und bezeichnet in diesem Fall einen rückläufig erscheinenden Rhythmus. So stellt A. Webern in einer Analyse des 3. Satzes seines *Streichquartetts* op. 28 fest, daß der Nachsatz (Takt 8-13) des Themas in der 1. Violine *„rhythmisch* der *Krebs"* des Vordersatzes (Takt 1-7) sei. Dem zugrundeliegenden kanonischen Prinzip entsprechend stelle der Vordersatz des Violoncellos wiederum den *„rhythmischen Krebs"* des Vordersatzes der 1. Violine dar, und dasselbe gelte für den Nachsatz des Violoncellos im Vergleich zu dem der 1. Violine; darüber hinaus seien analoge Verhältnisse bei den beiden übrigen Instr., 2. Violine und Bratsche, zu beobachten:

Brief an E. Stein (zw. 8. u. 31. 5. 1939): Und nun zum Thema! Es reicht bis Takt 16... Nun aber ist der *Nachsatz rhythmisch* der *Krebs* des Vordersatzes gelegentlich variiert! und der „Reihe" nach die Umkehrung. Dieses periodische Gebilde ist nun auch in den *3 anderen Stimmen* gegeben: *canonisch*; aber in folgender Canon-Bildung: *Cello*: es bringt im Vordersatz die Töne des Vordersatzes, wie er in der 1. Geige ist, *im Krebs* und außerdem *dessen rhythmischen Krebs*. Ebenso verhält sich *rhythmisch* der Nachsatz im Cello zu dem, wie er in der 1. Gg. ist...

Ebenso verhalten sich Bratsche und 2. Geige zu einander (zit. nach: *Schoenberg, Berg, Webern. Die Streichquartette. Eine Dokumentation*, hg. von U. von Rauchhaupt, Hbg 1971, 139).

(Das Franz. kennt auch als Bezeichnung der Rückläufigkeit einer Tondauernfolge nur das Synonym rétrograde; vgl. oben, I. (2)(d) Exkurs.)

(3) In engem Konnex zur Bedeutung von „Krebs" in bezug auf die Zwölftonreihe stehen die zwei Ausdrücke krebsgleich und krebsumkehrungsgleich zur Charakterisierung bestimmter SYMMETRIEVERHÄLTNISSE INNERHALB EINER ZWÖLFTONREIHE selbst. Die Ausdrücke besagen, daß die beiden, aus je sechs Tonhöhenklassen bestehenden Hälften einer Reihe sich zueinander symmetrisch verhalten — weswegen H. Eimert in diesem Sinne ausschließlich von „symmetrischen Zwölftonreihen" spricht (vgl. *Lehrbuch d. Zwölftontechnik*, Wiesbaden [1950] ^{7}1973, 24, u. *Grundlagen d. mus. Reihentechnik*, Wien 1964, passim); damit ist der Tatbestand gemeint, daß die Reihentöne 7-12 eine transponierte rückläufige Anordnung bzw. rückläufige Umkehrung der Töne 1-6 darstellen und folglich die Originalgestalt der Zwölftonreihe mit deren rückläufiger Form oder Umkehrungskrebs in einer bestimmten Transposition identisch, d.h. „krebsgleich" bzw. „krebsumkehrungsgleich" ist. So ist die 2. Hälfte der Zwöftonreihe aus Weberns *Symphonie* op. 21 der um einen Tritonus höher transponierte „Krebs" der 1. Hälfte, die Töne 7-12 der Reihe aus dessen *Streichquartett* op. 28 dagegen der um eine kleine Terz tiefere „Umkehrungskrebs" der Töne 1-6:

H. Deppert, *Studien zur Kompositionstechnik im instr. Spätwerk A. Weberns* (Darmstadt 1972): Dazu [sc. zu anderen Symmetrieeigenschaften] kommt noch als Globalbeziehung, daß die ganze Reihe [von Weberns op. 28] in sich krebsumkehrungsgleich ist (118);
Fr. Döhl, *WEBERN. Weberns Beitr. zur Stilwende d. Neuen Musik*, Berliner musikwiss. Arbeiten XII (München u. Salzburg 1976): Die Reihe [von Weberns op. 21] ist in ihren Intervallproportionen krebsgleich: 1-12 = K[rebs] (1-12). Die Reihenhälften verhalten sich also „symmetrisch" zueinander: 1-6 = K (7-12)... Dasselbe gilt natürlich für alle krebs- und krebsumkehrungsgleichen Reihen: Die vier Modi reduzieren sich auf zwei: Originalgestalt und Umkehrung (215).

Lit.: FR. HERZFELD, Der Reiz d. Krebses. Bedeutungswandel einer Kompositionsform, NZfM CXVI, 1955; KL.-J. SACHS, Art. Krebsgang, RiemannL, Sachteil d. 12. Aufl., Mainz 1967.

Michael Beiche, Freiburg i. Br. 1987

Ländler

Sammelbezeichnung für den im süddtsch. Sprachgebiet bayer.-österr. Mundart verbreiteten Volkstanztypus im langsamen Tripeltakt mit den konstitutiven Anteilen Tanz (mehr oder weniger bildhaft), Gesang (Vierzeiler, „G'stanzl", Schnaderhüpfl, Jodler), „Musik" (instrumental, 8–16taktige Perioden, unbegleitete Melodie meist Doubletyp, bevorzugt Triosatz) und Händeklatschen („Paschen").

I. Ausgehend vom Stammwort Land sind ursprünglich und in der Alltagssprache die Wortbildungen Ländler und Länderer in gleicher Weise als Bezeichnungen für die BEWOHNER DES (EINES) LANDES möglich, entspr. die Adjektivformen ländlerisch und länderisch. Dabei kann das Stammwort in unterschiedlicher Bedeutung aufgefaßt werden, je nachdem, ob damit (1) ein Gegensatz zwischen FLACHLAND und Gebirge, (2) eine Abhebung der Stadt gegenüber ihrer „LÄNDLICHEN" UMGEBUNG bzw. Unterschiede zwischen den jeweiligen Bewohnern, oder (3) eine bestimmte POLITISCHE ODER KULTURELLE EINHEIT bezeichnet werden soll.

II. In der mus. Fachsprache werden seit dem 18. Jh. die Wörter Ländler und Länderer von den Bewohnern AUF DEREN TANZ ÜBERTRAGEN, wobei zunächst ähnliche Bedeutungsunterschiede zu beobachten sind, jedoch – bedingt durch die Sache und deren Ausbreitung vom bayer.-österr. Raum her – unter deutlicher Bevorzugung von süddtsch. Ländler gegenüber hochdtsch. Länderer. (1) Als Bezeichnung für den IN OBERÖSTERREICH BODENSTÄNDIGEN TANZ ist Ländler bereits im frühen 18. Jh. wahrscheinlich zu machen, wenn auch erst später tatsächlich belegbar. (2) Seit ca. 1760 wird mit dieser Bezeichnung auch allgemein die ABHEBUNG VOM TRADITIONELLEN GESELLSCHAFTSTANZ und die ANLEHNUNG AN DIE TANZGEWOHNHEITEN DES LANDVOLKES dokumentiert. (3) Erst nach 1800 beginnt eine allmähliche GATTUNGSMÄSSIGE ABGRENZUNG gegenüber anderen Tanzformen nach mus.-choreographischen Gesichtspunkten.

III. Im 20. Jh. hat sich die Volkstanzforschung auf Ländler als WISSENSCHAFTLICHE SAMMELBEZEICHNUNG geeinigt. Sie unterscheidet heute nach Verbreitungsgebiet, Spielweise und Form zwischen den Typen Steirischer (= Almerischer), Landlerischer (= Landla) und Schuhplattler.

I. Die verschiedenen Bedeutungen von Ländler/Länderer als Bezeichnungen für die BEWOHNER DES (EINES) LANDES (deshalb fällt der ebenfalls denkbare Gegensatz Land – Wasser aus) in der dtsch. Umgangssprache historisch zu fixieren, dürfte unmöglich sein. Immerhin lassen sich alle denkbaren Möglichkeiten im gesamtdtsch., bes. aber (und das ist für den mus.-choreographischen Terminus von Bedeutung) im süddtsch. Sprachgebiet nachweisen. Im Zuge der Aufnahmen für das *Bayer.-österr. Wörterbuch* (hg. v. V. Dollmayr u. E. Kranzmayr, Wien 1963, Materialien hiezu in der Wörterbuchkanzlei der Österr. Akademie der Wissenschaften zu Wien) wurden folgende Wortbedeutungen von Ländler aufgezeichnet: Landbewohner (allgemein oder im Gegensatz zu Bergbewohner), Bauern des flachen Landes, Dorfbewohner (spöttisch), Schwächling (Schimpfwort). In anderen Gebieten sind die Bedeutungen eingeengt und von der spezifischen Situation bestimmt.

(1) Den Gegensatz zwischen FLACHLAND und Gebirge betont man z. B. in Tirol:

J. B. Schöpf, *Tirolisches Idiotikon* (Innsbruck 1866): der landler = Bewohner der Ebene, zum Unterschied von felderer und berger (364).

(2) Der Unterschied zwischen Stadt und „LÄNDLICHER" UMGEBUNG wird 1777 von J. Chr. Adelung neben anderen Bedeutungen festgehalten:

Versuch eines vollst. Grammatisch-kritischen Wörterbuches III (Lpz. 1777): Ländlich, adj. 2. adv. 1. In einem Lande üblich, bei dessen Einwohnern gewöhnlich; eine größtentheils veraltete Bedeutung... 2. Freundlich, leutselig, wie es den Einwohnern eines Landes gegeneinander geziemet; eine nur im Oberdeutschen bekannte Bedeutung... 3. Dem Lande, im Gegensatz der Stadt, gemäß, in demselben und den allda üblichen Gebräuchen und Gewohnheiten gegründet... (37).

(3) Stärker vom eigenen Standpunkt geprägt ist naturgemäß die Bezeichnung für ein bestimmtes Land oder einen Landesteil als POLITISCHE ODER KULTURELLE EINHEIT. In diesem Zusammenhang interessiert vor allem die Bezeichnung Landl (mundartl. Dim. von Land). Als Bezeichnung für Oberösterreich ohne Salzkammergut (das bis 1770 unter direkter Verwaltung der Landesfürsten stand), Innviertel (das erst 1816 endgültig an Österreich kam) und Mühlviertel (nördlich der Donau, geologisch und landschaftlich stark abgehoben), also im wesentlichen für das Hausruckviertel, das oberösterr. Kernland, ist Landl seit dem späten 16. Jh. nachweisbar (Commenda 1923, 154a). In der Lexikographie des 18. Jh. findet sie sich z. B. bei J. H. Zedler:

Universallexikon XVI (Halle u. Lpz. 1737): Ländler-Bauern, werden insgemein die genennet, welche in dem Lande ob der Ens in Oesterreich wohnen (387).

Darauf basiert offensichtlich die Übersetzung von J. L. Frisch:

Teutsch-lat. Wörterbuch (Bln 1741): ein Ländler, accola fluvii Ens in Austria. vulg. die Ländler-Bauren (567).

1776 verlangt der oberösterr. Mundartdichter Lindemayr in seinem Stück *Die Komödien-Probe* „kurze Lied'l, auf ländlerisch" (P. Schmieder, *Maurus Lindemayr. Sämtl. Dichtungen in obderennsischer Volksmundart*, Linz 1875, 150), meint also, wenn nicht direkt Ländler-(Tanz-)Lieder (s. unten II. (1)), so doch zumindest solche, wie sie „im Landl Brauch" sind (ibid. 405). J. A. Schmeller kennt allerdings 1828 neben dem genannten ein zweites oberösterr. Landl:

Bayer. Wörterbuch II (München 1828): Das Ländlein (Lántl), eine Art Eigen=Namen, der bey uns [in Bayern] besonders dem, seit einigen Jahrzehnten [erstmals und vorübergehend 1779] österreichischen Innviertel, in Österreich [aber] dem Lande ob der Ens gegeben wird. Der Ländler, Bewohner eines solchen Bezirks; Art. Tanz. ländlerisch, adj. (475).

Je nach Blickrichtung konnten also damals (inzwischen scheint die erstgenannte Bedeutung wieder außer Gebrauch gekommen zu sein) zwei unmittelbar nebeneinander liegende, als Volkstanzlandschaften unterscheidbare und nicht zuletzt in zahlreichen Vierzeilern den „nachbarlichen Gegensatz" betonende Gebiete als Landl bezeichnet

werden. Von der Steiermark aus gesehen dürfte hingegen wieder, obwohl es hier selbst mehrere als Landl bezeichnete kleine Gebiete gibt, nur das Hausruckviertel bzw. das Land ob der Enns (das stets viel kleiner war als das unter der Enns und deshalb so genannt wurde) gemeint sein:

Th. Unger–F. Khull, *Steirischer Wortschatz* (Graz 1903): Landler m., 1) Bewohner des „Landels"… 3) ländlicher Tanz (425).

Die Bezeichnung Vorarlbergs als „Ländle" kann hier aus sachlichen (hier ist der Ländler keine traditionelle Tanzform) und sprachlichen Gründen (alemannische Mundart) außer Betracht bleiben.

II. Wann die Bezeichnungen Ländler und Ländlerischer von den Bewohnern AUF DEREN TANZ ÜBERTRAGEN wurden (das Adjektiv ländlich wurde von Eingeweihten offenbar nie in diesem Zusammenhang verwendet), ist kaum genau festzustellen. Zunächst fällt es schwer sich vorzustellen, es hätten diese Übertragung nicht lokal und/oder sozial „Außenstehende" vollzogen, sondern diese Bewohner selbst – es sei denn, ebenfalls aus einer gewissen Contra-Stellung heraus. Bekanntlich pflegen die Tanzträger ihre Tänze entweder gar nicht eigens, sondern einfach als (ihren) „Tanz" zu bezeichnen, oder nach bestimmten Merkmalen (z.B. der Schleunige = Schnelle), Funktionen (z.B. Suppentanz), Herkunft nach Orten, Tälern, Landstrichen etc.; noch weniger haben sie natürlich selbst Veranlassung, etwa von „Volkstanz", „Tanz des Landvolkes" etc. zu sprechen.

(1) Als Beispiel für eine solche Betonung der Eigenständigkeit können im vorliegenden Zusammenhang jene oberösterr. Auswanderer gelten, die 1734/35 in die Karpatho-Ukraine kamen, dort bis in unser Jh. ihre Lebensgrundlagen und damit auch ihren Tanz bewahrten, allerdings nicht nur von ihrer Umgebung als „Landler" bezeichnet wurden, sondern (ob aus Tradition oder ihrer Isolierung heraus, bleibt fraglich) sich selbst so nannten, trotzdem aber ihren Tanz entweder einfach „Deutschen" oder „Landlertanz" (Wolfram 1933, 138), das bedeutet wohl „der Tanz von uns Landlern". Ebenso könnte die bereits angeführte Anweisung Lindemayrs vom Jahre 1776 in diese Richtung gehen: offensichtlich stellt er die „Lied'l" den im Stück mehrfach vorkommenden Arien und Arietten gegenüber (der unmittelbar vorangehende Satz lautet: „Wie ludelns [jodeln sie] auf der Alm? wie singans auf da Wis?") und meint damit eben nicht irgendwelche Lied'l (mundartl. Dim. von Lied), sondern „auf ländlerisch" (= auf oberösterreichisch, vgl. oben I. (3)). Mit noch größerer Wahrscheinlichkeit meint der Mundartdichter jedoch damit die sog. „G'stanzl", die zu Ländlern gesungenen Vierzeiler – damit aber wiederum nicht irgendeinen „Tanz des Landvolkes", sondern die Form seiner oberösterr. Heimat. In diesem Falle hätte man aber schon seit geraumer Zeit (sonst wäre die Anweisung nicht eindeutig genug gewesen, die Belege Zedler 1737 und Frisch 1741 zählen, da „ausländisch" und „wissenschaftlich", keinesfalls als termini post quem) den IN OBERÖSTERREICH BODENSTÄNDIGEN TANZ als „landlerischen" bezeichnet und diese Bezeichnung als speziell von Landl (und nicht allgemein von Land) abgeleitet angesehen. Plausibel erscheint dies wiederum nur, wenn damit Bodenständigkeit und eine gewisse Eigenart gegenüber anderen Formen (etwa dem Steirischen mit anderer Heimat, Pflegestätte, Aussehen etc. oder dem Menuett mit anderer Trägerschicht) betont werden sollte. In dieser Richtung deutet tatsächlich die seither ungebrochen verfolgbare Tradition besonderer Pflege des Landlertanzes sowohl in der Stadt Linz (hier wurde 1803 im landschaftlichen Kasino in Linz ein eigener „Landla-Saal" errichtet; vgl. Commenda 1922, 253 a), als auch auf dem Land (im 19. Jh. zunehmend durch eigene Männerbünde, die sog. Ruden, Zechen und Passen).

(2) Gegenüber dieser Übertragung der unter I. (3) angeführten Wortbedeutung (Ländler = hochdtsch. für Landlertanz = Tanz der oberösterr. Landler) ist eine Übertragung auch der anderen beiden Bedeutungen I. (1) und (2) zwar näherliegend, aber doch kaum besser belegbar. Von vornherein anzunehmen ist, daß diese beiden letztgenannten Möglichkeiten bei einer Übertragung von den Bewohnern auf deren Tanz in einer einzigen aufgehen, der Gegensatz Stadt–Land also in mehrfacher Weise zum Tragen kommt.

Um 1760 scheint das „Ländlerische Tanzen" als ein dem „Walzen" übergeordneter Begriff im Stichwort *tanzen* der hs. *Vocabula Austriaca* des Wiener Dialektologen J. Popowitsch (Wien, Österr. Nat.Bibl., Cod. 9504/05) auf, muß also ebenfalls damals allgemein gebräuchlich gewesen sein:

…Walzen ist eine Art der Teutschen Tänze, die man insbesonder das Ländlerische Tanzen nennet. Der Tänzer und die Tänzerin hüpfen und drähen sich beständig… (f. 206).

Über eine Ableitung oder nähere Bedeutung des Wortes ländlerisch äußert sich Popowitsch nicht. In Drucken begegnet Ländler als die verkürzte Form von Ländlerischer (Tanz), und zwar erstmals in Titeln von für die Wiener Gesellschaft bestimmten Tanzsammlungen: so erschienen 1787 *Zwölf Ländler* von J. B. Vanhall, *Sechs Ländlerische* von W. A. Mozart (weitere Belege bei Flotzinger, ÖMZ 1974, 464). Durch den Rückgriff auf diese Benennung sollte vor allem die ABHEBUNG VOM TRADITIONELLEN GESELLSCHAFTSTANZ (insbes. Menuett) und die ANLEHNUNG AN DIE TANZGEWOHNHEITEN DES LANDVOLKES dokumentiert werden, d.h. es hat zweifellos in mittelbarer Weise (über Land-Bewohner) ein undifferenzierter Begriff Land (vor der Stadt, flaches Land) Pate gestanden. Immerhin könnten weitere Momente eine Rolle gespielt haben: der aufkommende österr. Patriotismus und Josephinismus im allgemeinen, im besonderen (vor allem für Kenner) sowohl die Analogiebildung zum Herderschen Volksliedbegriff (Volkstanz – Bauerntanz – Ländlertanz) als auch (trotz der durch frz. Contredance vermittelten Verballhornung zu Kontertanz) die sprachlich-inhaltliche Nähe zu engl. Countrydance (= ländlicher Tanz, unmittelbar aus Land gebildet). 1794 bestätigt F. D. Gräter (in: *Bragur* III), es sei „noch nicht lange [her, daß die langsamen, zärtlichen Walzer] auch mehr unter den feineren Classen Mode geworden", das Vorbild könne „auf dem Tanzsaale des Landvolkes beobachtet" werden (226f.).

Wie auf der Ebene der Wortbedeutungen von Land (s. oben I.) stehen also auch auf der Übertragungsebene eine allgemeine und eine spezielle Bedeutungsmöglichkeit (Tanz des Landvolkes und Tanz der oberösterr. Landler) sowohl systematisch als auch historisch nebeneinander, wobei die spezielle durchaus die ältere sein könnte.

(3) Die mus.-choreographischen Beziehungen zwischen Deutschem (auch diese Bezeichnung ist aus einer Gegen-

überstellung entstanden, nämlich zur ital., franz. etc. Art zu tanzen, belegt seit dem 16. Jh.), verschiedenen Formen des Menuetts und der anderer Barocktänze (insbes. der Sarabande), Kontertanz, Ländler und Walzer sind äußerst verwickelt und noch nicht genügend erforscht. Fest steht, daß die Ländler- und Walzerformen erst nach der genannten Aneignung durch die städtische Bevölkerung, eigentlich erst nach 1800 deutlich verschiedene Entwicklungen nehmen und eine GATTUNGSMÄSSIGE ABGRENZUNG erfahren: u. a. blieben erstere trotz der besonders reichen Pflege typische Volkstanzformen, während letztere von Komponisten bis zum Kunstwalzer hochstilisiert wurden. Für deren Frühgeschichte sind die *Ländler* von J. Lanner (bis 1835) oder Überschriften wie *Walzer im Ländlerstyle* bei J. Strauß V. und Josef Strauß (bis etwa 1845) als Niederschlag der bewußten Auseinandersetzung dieser Komponisten-Generation mit den traditionellen, nicht zuletzt mit den durch die sog. Linzer Geiger (vgl. M. Klier, Hist. Jb. d. Stadt Linz 1956) vermittelten Formen bezeichnend.

Diese Phase der Entwicklung läßt sich auch anhand der frühen mus. und der allgemeinen Lexikographie nachvollziehen: 1802 lauten die Art. *Ländler* und *Walzer* bei KochL fast gleich:

Ländler. Die Melodie zu einem deutschen Tanze gleichen Namens, die in den 3/8 Takt gesetzt, und in einer mäßig geschwinden Bewegung vorgetragen wird. Ihr Charakter ist hüpfende Freude (889).

Walzer. Ein bekannter Tanz, dessen Charakter hüpfende Freude ist. Die Melodie ist in den Tripeltakt gesetzt, hat eine muntere Bewegung und gemeiniglich zwey Reprisen von acht Takten (1735).

1820 pointiert der Gewährsmann für Th. Heinsius den Tempo-Unterschied stärker. Darüber hinaus erweist sich die Wortform Länd-l-er als typisch süddtsch. (denn der Norddeutsche Heinsius hätte wohl selbst eher Länderer geschrieben):

Volksthümliches Wörterbuch d. Dtsch. Sprache III (Hannover 1820): Ländlern, unth[ätiges=intransitives] Z[eitwort], im Kreise sich langsam drehend herumtanzen, auch drehen, zum Unterschiede von Walzen und Schleifen, welches schnellere und raschere Tänze dieser Art sind. Man sagt dafür auch länderisch tanzen, und nennet den Tanz selbst einen länderischen Tanz (20).

Ähnlich E. v. Lannoy in: J. Jeitteles, *Ästhetisches Lexikon* II (Wien 1839), 4 u. 430.

Von seiten der Tanzträger selbst und der ihnen enger Verbundenen besteht nach wie vor kaum ein Bedürfnis, die beiden Arten auseinanderzuhalten: in den 1810–47 unter Erzherzog Johann in der Steiermark durchgeführten statistischen Erhebungen finden sich nur einige wenige Belege für „ländlerische" oder „ländliche" (!) Tänze (vgl. R. Wolfram, in: Fs. V. v. Geramb, Graz 1949, 290 f.); eher geht es den Einsendern um eine Unterscheidung zwischen Landler und Steirischem (d. h. den Volkstanzformen entsprechend der traditionellen Trennung der Erzherzogtümer Österreich und Steyrmark). Auch unter den Einsendungen der sog. Sonnleithner-Slg. (vgl. W. Deutsch–G. Hofer, *Schriften z. Volksmusikforschung* II, Wien 1969) finden sich relativ selten Bezeichnungen wie Landlerische, Landler, Ländlertänze, Ländler oder Walzer (!), Nationaltänze (vgl. Flotzinger, *op. cit.* 466).

Auch in Hinkunft stehen die Ableitungen von allgemein Landvolk und speziell den oberösterr. Landlern einander gegenüber: in Oberösterreich bleibt man nicht nur bei der eigenen Ableitung, sondern neigt in romantischer Übersteigerung zur Verallgemeinerung:

B. Pillwein, *Der Hausruckkreis* (Linz 1830): Der hiesige Tanz ist auch in den übrigen Kreisen unter dem Namen Ländlertanz bekannt (140).

1836 gelangt diese Version, ohne Zweifel durch einen entspr. Gewährsmann, erstmals in ein Musiklexikon:

GathyL: Ländler (auch Länderer, Dreher), ein bei den Bewohnern des sog. Landels (des Landes ob der Enns in Oestreich) sehr beliebter Tanz im 3/8 und 3/4 Tact, von fröhlichem Charakter, zu welchem die Ländler Bauern die Melodie meist selbst erfinden und in mannigfaltigen Veränderungen aus dem Stegreif vortragen, wozu gewöhnlich eine Klarinette, eine zweite Geige und ein Violoncell einfach accompagniren. Ländlern heißt soviel als ländlerisch tanzen (259).

Über die renommierten und verbreiteten Musiklexika von Gathy-Reißmann (1871), Mendel-Reißmann (VI, 1881, 221) und Riemann ([4]1894, 629) gelangte diese einseitige Erklärung bis in die neueste, auch die fremdsprachige Literatur.

Diese Anschauung mußte sich jedenfalls derart fixiert haben, daß z. B. A. Matosch 1884 in seinem *Idiotikon zu Stelzhamers Dichtungen in obderennsischer Mundart* (in: Franz Stelzhamers ausgewählte Dichtungen, hsg. v. P. K. Rosegger [Wien, Pest, Lpz.], 60) Landla als „Hausruckviertler Tanz" erklärt, obwohl der Innviertler Stelzhamer natürlich den Innviertler Landler im Auge hatte! In dieser Tradition steht auch L. Guppenberger:

Die österr.-ung. Monarchie in Wort u. Bild, Oberösterreich u. Salzburg (Wien 1889): Der ‚Landler' ist der oberösterreichische Nationaltanz, von ‚landl' hat er ja den Namen. Er entspricht völlig dem Gefühlsleben des oberösterreichischen Volkes, insbesondere dem der Jugend; es werden aber auch Alte wieder jung, wenn sie die Landlerweise hören (138).

Nur ein Jahr nach GathyL war SchillingL (IV, 1837, 315) hingegen bei der Ableitung vom Landvolke geblieben, und er hatte dabei auch die Sprachwissenschaft hinter sich:

vgl. J. F. Castelli, *Wörterbuch d. Mundart in Österreich unter d. Enns* (Wien 1847): landlarisch, der Bauerntanz, der langsame Walzer (188);

D. Sanders, *Wörterbuch d. Dtsch. Sprache* II/1 (Lpz. 1863): Ländler, m., -s; wv.: ein langsamer Walzer (urspr. ein ländlicher Tanz)... Länderer, land(l)erischer Tanz... ländern..., auch ländlern, länderlen etc. (20);

Grimm, *Dtsch. Wörterbuch* VI (Lpz. 1885): Länder, m. tanz wie er auf dem Lande üblich ist, von einer walzer- oder dreherart verstanden. häufiger in der form von ländler, s.d. vgl. auch das verbum ländern (104 f. bzw. 123).

In gewissem Sinne als Vermittlung zwischen den bisher erschienenen Musiklexika und der Sprachwissenschaft (wenn nicht nur als Kompilation) könnten F. M. Böhmes Ausführungen gesehen werden:

Gesch. d. Tanzes in Deutschland I (Lpz. 1886): Der Ländler ist ein echt deutscher Tanz im 3/4 oder 3/8 Takte und von mäßig geschwinder Bewegung [Koch, Gathy, Mendel-Reißmann], der in Süddeutschland zu Hause ist, namentlich an den Ufern der Donau, in Österreich, Steiermark, Tyrol, Oberbayern vom Volke ohne Tanzmeister musterhaft getanzt. Dort hat er sich beim Landvolke [Schilling] seit ältester Zeit bis heute erhalten, auf die eigene Bildung des Volkes sich beschränkt und vor slawischen und französischen Einflüssen sich zu wahren gewußt. Auch die Styrienne und die neuerdings in Tanzsälen Deutschlands so beliebt gewordene Tyrolienne [Riemann 1.–3. Aufl.] gehören zu den Ländlern; es sind doch nur fran-

zösische Namen für den steirischen und Tyroler Ländler [Sammelbezeichnung, daher eigentlich nicht vom Landl allein ableitbar]. Ältere Namen für diesen Rundtanz sind Länderer [Grimm] und Oberländler [bisher unbelegt], welche Bezeichnungen recht deutlich auf seine Heimath, das Land ob der Enns (Ober-Österreich) hindeuten. Seine Tanzschritte (Pas) sind folgende (dabei bezeichnet l. den linken, r. den rechten Fuß):

3/4 l. r. l. r. l. r.

Der Charakter des Tanzes ist unschuldige Freude [Koch]. Deshalb werden seine Melodien in den natürlichsten gefälligen Tonfolgen und leichten Rhythmen sich dahin bewegen, gleichsam ein Wiegen auf leichten Wellen. Eigenartig ist seinen Melodien das angehängte Jodeln, durch fortgehende Sextenunterbrechung herzustellen, was nur eine süddeutsche Kehle fertig bringt. Überhaupt wetteifert die Musik in hoher Empfindung mit den reizenden Tanzbewegungen, die ein Fliehen, Annähern und Verbinden des tanzenden Paares darstellen. Dabei ist nichts Rasendes wie in den unsinnig schnellen Walzern der Neuzeit, sondern rechtes Maß. Der Vortrag der Musik erfordert größte Leichtigkeit und Zartheit, was eben das Wort „ländlerisch" bei anderen Tonstücken anzeigen soll [Walzer im Ländlerstil]. Der Ländler ist der Vater des Walzers, letzterer aber im Laufe der Zeit durch schnelleres Tempo und leidenschaftlichen Charakter zu dessen Antipoden ausgeartet (215f.).

Daß sich Böhme zu guter Letzt und nicht ganz inkonsequent wieder auf die Seite der älteren Version schlägt, hat offenbar vor allem auf Riemann großen Einfluß ausgeübt und von daher die Forschung ebenso irritiert wie mit der weit verbreiteten Vorstellung vom Ländler als Vater des Walzers. Böhmes Ausdruck „Oberländler" findet sich nur mehr (neben Ländler, 108) bei J. Jakob:

Wörterbuch d. Wiener Dialektes mit einer kurzgefaßten Grammatik (Wien [1929] ²1969): Oberlandler, oberösterreichischer Tanz (130).

Im übrigen belegen die Aufzeichnungen der Österr. Wörterbuchkanzlei in Wien (in Ergänzung zu oben I. (1)) auch im 20. Jh. die Bedeutungen von Ländler entweder als Tanz oder Bewohner des Hausruckviertels, entsprechend landlerisch als ländlich, im (oder: auf dem) Lande Sitte und Brauch, landlerisch tanzen = einen Ländler tanzen.
Wie sehr sich die Ableitung Ländler vom oberösterr. Landl verfestigt hatte, zeigt sich noch 1922/23 bei dem insgesamt äußerst verdienstvollen Volkskundler H. Commenda:

Die Herkunft von der deutschen Wurzel ‚Land' trägt das Wort ‚Ländler' ersichtlich an der Stirne. Trotzdem kann es keine ursprünglich schriftdeutsche Bildung sein, da es sonst ‚Länder', ‚Ländchener' oder ‚Ländleiner' lauten müßte (1922, 250a).
Der Name ‚Landla' [mundartl. entspr. Ländler] erscheint in verschiedenen Schreibungen und Gestalten, führt aber stets geradewegs auf die bairisch-österreichische, mundartlich lautgerechte Verkleinerungsform des Wortes Land, ‚Landl' (Ländchen) zurück (1923, 153a).

Commenda übersieht dabei, daß der Austriacismus der Wortbildungen mit -l- nicht nur für Diminutivformen verwendet, sondern auch bei allen anderen, unmittelbar von Land aus gebildeten Wörtern (Land – Länderer – Ländler, s. oben) wirksam werden kann. Daher sind weder Commendas Wort-Ableitung noch der Schluß bezüglich der Herkunft des Ausdrucks zwingend. Beides ist wohl auch etwas vom Lokalpatriotismus geprägt.

III. Insgesamt hat sich die Forschung den Ländlertanzformen seit dem frühen 20. Jh. vor allem von lokalen, volkskundlichen und volksbildnerischen Ansätzen her genähert (Binder, Commenda, Dondl, Gielge, Hamza, Klier, Mautner, Pommer, Wolfram, Zoder). Dabei figurierte naheliegenderweise die Sammlung vor der Systematisierung. Diese war jedoch insofern von der Praxis vorbereitet worden, als durch die Volkstanzvereine verständlicherweise lokale Eigenheiten betont und fremde Übernahmen als solche durch entsprechende Bezeichnungen (Steirischer, Bayerischer, Innviertler Landler usw.) erkennbar blieben.
C. Rotter spricht bereits 1909 von Ländlern im allgemeinen Sinne von „ländlerartigen Tänzen" (*Der Schnaderhüpfl-Rhythmus*, Diss. Bln, 22) zu denen das Schnaderhüpfl gehöre und deren Zentralgebiet „die bajuvarischen Alpen seien, also die österreichischen Alpenländer und Oberbayern" (10). Diese verallgemeinernde Sicht hebt die bisherigen verschiedenen Wortableitungen auf oder läßt sie zumindest als unwesentlich erscheinen. Zu ähnlichen Folgerungen gelangt E. Hamza 1914, indem er vom Verständnis der Tanzträger ausgeht:

Der Name ‚Ländler' ist kein scharf kennzeichnender, kein fixierender. In Oberösterreich und im oberösterreichisch-niederösterreichischen Grenzgebiete versteht man (im Landvolke) unter einem ‚Ländler' etwas anderes wie unter einem ‚Steirer', in Wien und im größten Teile Niederösterreichs unter ‚Ländler' das, was man dort als ‚Steirer' anspricht. In einem Teile der Oststeiermark stellen sich die Leute unter einem ‚Ländler' einen ‚schnelleren Steirer' vor, etwa dasselbe, was in Salzburg als ‚Walzer' angesprochen wird, nämlich ein 16taktiger, schneller gespielter Ländler (‚Schuhplattler'-Bau). Im südlichen Niederösterreich sagt man häufiger ‚Steirer' als ‚Ländler' zu ein und demselben Tanz und die zahllosen Noten der Dorfmusikanten, die ich fand, tragen einmal die Aufschrift ‚Ländler', einmal ‚Steirer' und darunter stehen oft dieselben Tänze und gespielt wird beides vollkommen gleich (102).

Hamza möchte deshalb

den Vorschlag machen, den Namen ‚Ländler', da dieser nun einmal besonders in den Städten üblich, für die ganzen mehr oder minder homogenen, in Rhythmus und Spielweise sofort als ‚Brüder' erkenntlichen Formen der einzelnen Landstriche und Kronländer (samt Bayern) dieses bajuvarischen Landvolktanzes anzunehmen (ibid.).

Ländler soll als „internationaler Name" (→ Gattungsbezeichnung) verstanden werden:

Dieser Tanz würde dann zerfallen in: den 16taktigen Schuhplattler (Bayern–Salzburg), den im 2/4 Takte gespielten [eigentlich ein „verrissenes" 3/4] Ländler aus Oberösterreich, den stets im 3/4 Takte geschriebenen und gespielten 8taktigen Niederösterreichischen, Steirischen usw. (ibid.).

Damit war auch der entscheidende Schritt zur Einteilung der Ländler nach Spielweise und Form getan. H. Commenda greift den Gedanken 1922 auf:

das Wort ‚Ländler' [werde] fortan als ein Sammelname gebraucht. Es soll alle Formen des ausgesprochenen bairischen Stammestanzes umfassen, welcher trotz aller Teilung in die mannigfachsten örtlichen Abarten stets eigenartig gekennzeichnet bleibt und durch Rhythmus, Bau, Spielweise und Auswertung der begleitenden Musik sich deutlich von den übrigen Volkstänzen abhebt (250).

Da aus ‚Ländler' nun eine WISSENSCHAFTLICHE SAMMELBEZEICHNUNG für eine „vielköpfige Tanzfamilie" (251) geworden ist, möchte Commenda aber für die „kleine Untergruppe" der oberösterr. Tanzform ‚Landla' beibehalten; das schriftdtsch. Wort soll also die Sammel-, das

mundartliche eine Artbezeichnung werden. Als Grundlage dient Commendas (sprachgeschichtlich durchaus zutreffender) Hinweis, daß im gesamten bayrischen Stammesgebiet mundartlich nur Wortbildungen mit reinem a vorkämen und sich die Formen mit Umlaut a „leicht als oberflächliche Angleichung dieser Mundartworte an die Schriftsprache" erklären, was durch die alte (wiederum im späten 18. und im 19. Jh. bes. in Österreich übliche – vgl. Grätz-Graz!) Schreibung des hellen a-Lautes als ä gefördert worden, sachlich aber mit dem schriftdtsch. ä-Laut nicht zu verwechseln sei (250a).
1923 formuliert Commenda noch prägnanter:

Über das gesamte Gebiet des bairischen Stammes verzweigt sich eine Tanzfamilie, der Ländler, vielgestaltig, vielköpfig und vielnamig und doch deutlich in drei Hauptgruppen, Schuhplattler, Steirer und Landla gespalten (153a).

Diese drei Gruppen versucht 1937 Hamza näher zu fassen, indem er die Stammform (Ländler) nach der Spielweise der zugrundeliegenden Musik einteilt in almerisch-wallnerisch, landlarisch und bayrisch. Diese Bezeichnungen intendieren bereits zusätzlich die angestammten Verbreitungsgebiete (Gebirgler, bes. Steiermark; Ebenen, bes. Oberösterreich; Bayern). Da die spezifischen rhythmischen „Auflösungen" (landlerisch: „Verreißen" bis zur Annäherung an Geradtaktigkeit; almerisch: bes. Betonung der Taktschläge 1 und 3; bayerisch: weitgehend gleichwertige Viertel) jedoch von der Tanzart abhängen und diese wiederum mit der Inhaltlichkeit (Bildhaftigkeit) verbunden ist (steirisch: Figuren abstrakter; landlerisch: bildhafte Werbefiguren; bayerisch: akrobatenhafte Schaufiguren), wurde daraus (offenbar ohne publizistische Fixierung) folgende, alle diese Gesichtspunkte verbindende und heute allgemein verwendete Typologie (vgl. Wolfram, *Volkstänze* 1951; Hamza, *Ländler* 1957; Hoerburger, MGG VIII, 1960): Ländler als Sammelname, diesem untergeordnet a) der Steirische (= Almerische), b) der Landlerische (= Landla), c) der Schuhplattler. Im täglichen Sprachgebrauch der Volkstanzforscher wird Commendas Unterscheidung zwischen Ländler im allgemeinen und Landla (= Landler) im besonderen bevorzugt beibehalten. Alle diese Begriffe werden allerdings nicht nur für heute wissenschaftlich (etwa durch Auf- und Beschreibungen) belegbar, sondern auch für historische und erschlossene Formen verwendet.

Lit.: E. HAMZA, Volkskundliche Studien aus d. niederösterr. Wechselgebiet IV: Tanz, Zs. d. dtsch. u. österr. Alpenvereins XLV, 1914 102–23; DERS., Almerisch-Wallnerisch u. Landlerisch, in: Das dtsch. Volkslied XXXIX, 1937, 93–97; DERS., Der Ländler (Forschungen z. Landeskunde v. Niederösterreich IX), Wien 1957, 13; H. COMMENDA, Der Ländler, in: Heimatgaue. Zs. f. oberösterr. Gesch., Landes- u. Volkskunde III, 1922, 250–61; DERS., Der Landla, ebenda IV, 1923, 153–71; R. WOLFRAM, Die Frühform des Ländlers, Zs. f. Volkskunde XLII (N.F. V), 1933, 129–51; DERS., Die Volkstänze in Österreich u. verwandte Tänze in Europa, Salzburg 1951; F. HOERBURGER, Art. Ländler, MGG VIII, 1960; R. FLOTZINGER, Landlerisch tanzen... Anm. zu einem noch zu schreibenden Kap. österr. Kulturgesch., ÖMZ XXIX, 1974, 463–74; DERS., Belege z. Alter d. Ländlers, Ber. v. d. Volksmusiktagung in Puchberg 1974 (Druck in Vorb.).

Rudolf Flotzinger, Graz 1976

Leitmotiv

dtsch., seit 1871; engl. leading(-)motive bzw. (-)motif; franz. motif conducteur; ital. motivo conduttore. Zur Etymologie des Wortes Motiv → *Motivo*, Vorspann.

I. Die Prägung der Bezeichnung Leitmotiv ist IM KONTEXT DER OPER DES 19. JAHRHUNDERTS erfolgt.
(1) Fr. W. Jähns verwendet den Ausdruck Leitmotiv 1871 für die THEMATISCHE VERKNÜPFUNG EINZELNER NUMMERN IN DEN OPERN C. M. VON WEBERS.
(2) Andere Autoren beziehen denselben Ausdruck seit 1876 auf CHARAKTERISTISCHE, DIE HANDLUNG VERDEUTLICHENDE TONGEBILDE IM MUSIKDRAMA R. WAGNERS.

II. Der Begriff des Leitmotivs, für dessen weitere Geschichte der 1876 einsetzende Wortgebrauch ausschlaggebend wird, enthält MEHRERE GRUNDLEGENDE MERKMALE, die größtenteils auf R. Wagners Schriften zur Idee des Musikdramas zurückgehen; Wagner selbst hat allerdings die Bezeichnung Leitmotiv nur einmal 1879 benutzt.
(1) Im Begriff Leitmotiv sind EINE DRAMATISCH-POETISCH-PSYCHOLOGISCHE UND EINE MUSIKALISCHE BEDEUTUNG EINBESCHLOSSEN. (a) Zudem basiert er auf einer SYNONYMITÄT VON ‚MOTIV' UND ‚THEMA' (b) und impliziert einen kompositorischen ASPEKT DER EINHEITSBILDUNG.
(2) Zahlreiche Autoren sprechen dem Begriff Leitmotiv eine SYMBOLISCHE FUNKTION zu.

III. Die Geschichte des Terminus Leitmotiv ist insgesamt durch eine PRIMÄRE AUSRICHTUNG AUF DAS WERK R. WAGNERS bestimmt.
(1) In diesem Zusammenhang bemüht man sich seit etwa 1883 um eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG GEGENÜBER DEM ‚ERINNERUNGSMOTIV'.
(2) Darüber hinaus entzündet sich gerade am Begriff des Leitmotivs bevorzugt auch POLEMIK GEGEN WAGNER.
(3) Einige Autoren sehen sich explizit zur DISTANZIERUNG VON EINER MUSIKALISCH OBERFLÄCHLICHEN AUFFASSUNG, die beim Gebrauch des Terminus Leitmotiv nicht selten zu beobachten ist, veranlaßt.

I. Die Prägung der Bezeichnung Leitmotiv ist IM KONTEXT DER OPER DES 19. JAHRHUNDERTS erfolgt, wobei die Vorstellung eines Motiv genannten Tongebildes, das den Hörer durch ein mus. Werk leiten soll, ins Wort erhoben wurde.

(1) Fr. W. Jähns verwendet den wohl von ihm ersonnenen Ausdruck Leitmotiv 1871 für die THEMATISCHE VERKNÜPFUNG EINZELNER NUMMERN IN DEN OPERN C. M. VON WEBERS, wenn er in seinem Verzeichnis der Werke Webers einleitend als ein herausragendes Ziel dieses Komponisten das Streben nach sowohl musikalischer als auch dramatischer Einheit hervorhebt:

Carl Maria von Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verz. seiner sämmtlichen Compos. (Bln 1871), *Einl.*: Diesem Streben entspringen die bedeutsamsten und fruchtbarsten Vorzüge seiner Opern: jene Einheit des Colorits, die jeder von ihnen eine so eigenthümliche und in sich vollkommne Harmonie gewährt, jenes strenge Durchführen aller einzelnen Charactere, zu dessen Gunsten Er zuerst planvoll angewendete Leitmotive einführt... (2).

Jähns' Monographie enthält keine ausdrückliche Erläuterung des Begriffs Leitmotiv, sondern registriert unter diesem Stichwort – erstmals beim einaktigen Singspiel *Abu Hassan* (1811; siehe *op. cit.*, 129) – ohne eingehende verbale Kommentierung bestimmte, im Verlauf des jeweils in Rede stehenden Werkes wiederkehrende thematische Gebilde. Dabei unterscheidet Jähns im Blick auf die Oper *Der Freischütz* (1820) zwischen einer entweder auf die Situation oder auf die Person gerichteten Bezeichnungsfunktion, indem er die „im Freischütz so neu und wirkungsreich auftretenden *Leitmotive*" folgendermaßen auflistet:

Es sind: *(Leitmotive der Situation)* In *N. 1* Spottchor, Tact 12–15: verwendet *zu* N. 10, Wolfschlucht, vor dem Hinabsteigen von Max zu Caspar, erstes Andante, Tact 18–21. – Ferner in N. 10, Finale II, Tacte 24 bis 27 vom Schluss bei Caspar's Ausruf „Samiel! Hilf! Sieben!": *zu* den 4 Tacten in N. 16, Fin. III bei den Worten des Chors „Er hat dem Himmel selbst geflucht! Vernahmt ihr's nicht? Er rief den Bösen!" *(Leitmotive der Person)* In *N. 3* Arie, Moderato, T. 45 bis 46, Samiel's erstes Auftreten: *zu* N. 10, Sostenuto, T. 43–44, 46–47; Agitato, T. 27–29; zweites Andte., T. 2–3, 11–12; Finale III, un poco più maestoso, T. 18–19; tempo 1mo nach Moder., T. 9–13. – Ferner... (Im Ganzen 11 Leitmotive.) (319).

Indes ist es laut Jähns ebensogut möglich, daß dem Ausdruck Leitmotiv keine feste, ausgeformte mus. Gestalt, sondern ein eher loses motivisches Beziehungsgeflecht subsumiert wird; letzteres zeigt ein Passus zur Oper *Oberon* (1826), als deren musikdramatisch charakteristisches „Leitmotiv höherer Gattung" das thematische Substrat „Grundton, Secunde und Terz einer Scala" angegeben ist:

Dieser *Terzgang* ist nun überraschenderweise das *Grundmotiv von vielen Stellen* der Musik dieser Oper, wo es gilt, den *Orient* zu characterisiren und das *Feenreich*, das in ihm zunächst seine Heimath hat. Hier haben wir zwar das einzige *Leitmotiv*... im Oberon, aber eines von ganz besonderer Art und tiefgehender Bedeutsamkeit; denn es ist... ein Leitmotiv nicht nur für eine einzelne Person oder Situation, sondern für eine Reihe von Personen, für eine Reihe von Situationen und Scenen

bestimmten Characters. In geistreicher Weise ist ihm solchergestalt zugleich alles Ermüdende der blossen Wiederholung genommen, indem es bald selbstständig und klar auftritt, bald mehr oder weniger sich verhüllend da, wo es sich mit anderen Elementen in immer neuer Weise verschmilzt. So ergiebt sich dies Grundmotiv jenes Terzganges als gewissermaassen Leitmotiv höherer Gattung (400).

Obwohl bei Jähns' Prägung der Bezeichnung Leitmotiv musikdramatische Implikationen eine wesentliche Rolle spielen, ist es für seine Begriffsauffassung besonders kennzeichnend, daß die Analyse zusammenhangstiftender thematischer Elemente, die als ‚leitende Motive' im mus. Sinne zu Diensten der Durchführung dramatischer ‚Charaktere' verstanden werden, den primären Ansatzpunkt darstellt.

(2) Andere Autoren beziehen den Ausdruck Leitmotiv seit 1876 auf CHARAKTERISTISCHE, DIE HANDLUNG VERDEUTLICHENDE TONGEBILDE IM MUSIKDRAMA R. WAGNERS.

Mehrfach belegt ist dieser Wortgebrauch im Gefolge der ersten, vom 13. bis zum 30. August 1876 veranstalteten Bayreuther Festspiele, die offensichtlich auch im gegebenen Zusammenhang eine Signalwirkung hatten. Eine direkte begriffsgeschichtliche Anknüpfung an Fr. W. Jähns', im vorigen Abschn. skizzierte Verwendungsweise der Bezeichnung Leitmotiv scheint sich zwar nicht explizit nachweisen zu lassen, ist aber durchaus denkbar und klingt in Übereinstimmungen konstitutiver Begriffsinhalte an. So erklärt H. Ehrlich die Verbindung „characteristischer Leitmotive" sowohl mit Personen als auch mit besonderen Handlungsmerkmalen; darüber hinaus akzentuiert er den für Wagners Ideal des „Dichter-Componisten" spezifischen Gesichtspunkt, daß durch die Veränderungen und Verwebungen der vom Orchester vorgetragenen Tongebilde gleichsam aus der szenischen eine rein mus. „Art von tönender Handlung" hervorgebracht werde:

Für d. „Ring d. Nibelungen" gegen d. „Festspiel zu Bayreuth." (Bln 1876): Die Musik im „Ring des Nibelungen" ist... ein Meisterwerk höchsten Ranges... Bei der Prüfung der einzelnen Theile kann ich voraussetzen, daß jedem Leser die Compositionsweise Wagner's einigermaßen bekannt ist, daß er weiß, wie der Dichter-Componist, anstatt abgeschlossener Melodien, eine Folge characteristischer Leitmotive für jede Persönlichkeit und jede bedeutsame Entwickelung und Beziehung in der Handlung ertönen läßt; daß diese Leitmotive vorzugsweise vom Orchester ausgeführt werden, daß sie je nach dem Character der Scene verändert, so zu sagen anders schattirt, manchmal in einander verwebt sind, so daß die Musik selbst eine Art von tönender Handlung zu bilden scheint (50f.).

Den letztgenannten, in der wörtlichen Grundbedeutung des Ausdrucks Leitmotiv verankerten Aspekt umschreibt W. Mohr mit der Metapher eines poetisch aussagekräftigen, „stets wiederkehrenden Einschlags in die musicalische Kette", indem er die orchestrale „Vorführung" der „dramatischen Motive" folgendermaßen umreißt:

Richard Wagner u. d. Kunstwerk d. Zukunft im Lichte d. Baireuther Aufführung betrachtet (Köln 1876): Es sind das die vielbekannten „Leitmotive", die poetisch wohl verständlich, musicalisch von vielfach angefochtenem Werth, technisch gewisser Maßen den stets wiederkehrenden Einschlag in die musicalische Kette bilden. Das Orchester vertritt hier, wie ungünstig gesinnte Leute behaupten, die beschriebenen Zettel, die alte Maler ihren Heiligenbildern in den Mund steckten (20).

Bemerkenswert ist an dieser Äußerung zudem der kritische, in der weiteren Überlieferung des Begriffs Leitmotiv häufiger auftretende Unterton, wobei mit dem Hinweis auf alte Heiligenbilder ein allegorisches Moment angesprochen wird, das später ähnlich Th. W. Adorno polemisch mit Wagners Musik assoziiert hat (vgl. unten, III. (2)).

Die entscheidende Rolle bei der Verbreitung der auf Wagners Musikdrama bezogenen Bezeichnung Leitmotiv hat freilich H. von Wolzogen gespielt. In einem Aufsatz über *Die Motive in Wagner's „Götterdämmerung"* (Mus. Wochenblatt VIII, 1877) läßt er — im Unterschied zu Jähns — erklärtermaßen „die specifisch musikwissenschaftliche Seite der Aufgabe als eine eigene unbeachtet" (109 a), um demgegenüber allein die dramatische Bedeutung des „Motivlebens" zu untersuchen. Wolzogen nennt diese isolierte Zielsetzung eine „Interpretation des Motivlebens als solchen, desjenigen Spiegelbildes des dramatischen Vorganges in der Musik, das eigentlich das Urbild desselben ist, indem es die treibende innere Bewegung des Ganzen zum unmittelbar verständlichen Ausdruck bringt" (109 b); und er erläutert seinen Begriff des Leitmotivs im Anschluß an die dementsprechende Prämisse, der Opernkomponist schaffe „das Wunderleben der Motive je nach dem Zwecke des Dramas aus dem natürlichen Bedürfniss heraus, dem inneren Leben dieses Dramas den musikalischen Ausdruck zu geben" (110 b):

Aber wie das Drama erst die klare Deutung solches Motivlebens ermöglichte, so begünstigt es auch erst in so ausserordentlicher, charakteristischer Weise die eigenthümliche formale Ordnung in diesem Leben, wodurch die einzelnen musikalischen Formen zu Leitmotiven werden. Denn die organisirte Form des Dramas beruht auf der Ordnung bestimmter Grundideen, die in ihrem Verhalten zu einander eben die ganze Handlung bestimmen. Diese in verschiedener Gestalt, Art, Richtung und Beziehung, gerade wie ihre persönlichen Träger im Drama, stets wieder hervortretenden Grundideen erklingen in der Sprache der Musik als jene sich wiederholenden Leitmotive, die jedoch, was überall wohl zu bemerken ist, als musikalische Aeusserungsformen, immer nur den

Willensinhalt der Ideen, ihr inneres lebendiges Wesen als Trieb, Gefühl, Affect ausdrücken (125 a).

Die Anlehnung an die Philosophie A. Schopenhauers muß hier ebensowenig weiterverfolgt werden wie die daran geknüpfte Apologie, daß die durch bestimmte „Grundideen" des Dramas veranlaßte Kategorie des Leitmotivs eine spezifisch mus. Ausdrucksform des Gefühls — und nicht eines sprachlichen Begriffs — repräsentiere, deren affektives Moment Wolzogen an Wagners besonderer Art der Deklamation zu veranschaulichen sucht:

Die Wagner'sche Declamation lässt sich... als musikalischer Ausdruck affectiv belebter Rede bezeichnen. So stammt denn auch gar manches Wagner'sche Leitmotiv direct aus der Gesangsphrase, darin zuerst in bedeutsamer Weise der Affect sich aussprach, dem als „Willensinhalte einer dramatischen Grundidee" es fortan zum gleichsam angeborenen Ausdrucke dient (126 a).

Inwieweit darüber hinaus Wolzogens Erörterungen — ebenso wie die der zuvor zit. Autoren — auf Wagners eigenen operntheoretischen Ausführungen basieren, wird im folgenden näher ersichtlich werden.

II. Der Begriff des Leitmotivs, für dessen weitere Geschichte der 1876 einsetzende, danach wesentlich durch H. von Wolzogen repräsentierte Wortgebrauch ausschlaggebend wird, enthält MEHRERE GRUNDLEGENDE MERKMALE, die größtenteils auf R. Wagners Schriften zur Idee des Musikdramas zurückgehen.

Allerdings hat Wagner selbst an Stelle der Bezeichnung Leitmotiv die dabei in Rede stehenden Inhalte mit anderen Ausdrücken zu umschreiben versucht. So definiert er beispielsweise 1851 den Terminus Motiv im Sinne der dramatisch bedingten mus. Kundgabe einer bestimmten, Handlungsvergangenheit, -gegenwart und -zukunft verbindenden Empfindung —

Oper u. Drama: Das musikalische Motiv..., in das — sozusagen vor unsren Augen — der gedankenhafte Wortvers eines dramatischen Darstellers sich ergoß, ist ein notwendig bedingtes; bei seiner Wiederkehr teilt sich uns eine bestimmte Empfindung wahrnehmbar mit, und zwar wiederum als die Empfindung desjenigen, der sich soeben zur Kundgebung einer neuen Empfindung gedrängt fühlt, die aus jener — jetzt von ihm unausgesprochenen, uns aber durch das Orchester sinnlich wahrnehmbar gemachten — sich herleitet. Das Mitklingen jenes Motives verbindet uns daher eine ungegenwärtige bedingende mit der aus ihr bedingten, soeben zu ihrer Kundgebung sich anlassenden Empfindung... (*Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, XI, 293) —,

und paraphrasiert nachher derartige „Grundmotive" mit Wendungen wie „plastische Gefühlsmomente" oder „zu melodischen Momenten verdichtete Motive":

Diese melodischen Momente, in denen wir uns der Ahnung erinnern, während sie uns die Erinnerung zur Ahnung machen, werden notwendig nur den wichtigsten Motiven des Dramas entblüht sein, und die wichtigsten von ihnen werden wiederum an Zahl denjenigen Motiven entsprechen, die der Dichter als zusammengedrängte, verstärkte Grundmotive der eben so verstärkten und zusammengedrängten Handlung zu den Säulen seines dramatischen Gebäudes bestimmte... In diesen Grundmotiven, die... plastische Gefühlsmomente sind, wird die Absicht des Dichters... am verständlichsten; und der Musiker, als Verwirklicher der Absicht des Dichters, hat diese zu melodischen Momenten verdichteten Motive, im vollsten Einverständnisse mit der dichterischen Absicht, daher leicht so zu ordnen, daß in ihrer wohlbedingten wechselseitigen Wiederholung ihm ganz von selbst auch die höchste einheitliche musikalische Form entsteht... (XI, 308 f.).

Ähnlich spricht Wagner 1879 von der „Bildung und Ausarbeitung charakteristischer melodischer Motive" (*Über d. Operndichten u. Komponieren im besonderen*, loc. cit., XIII, 267) sowie von „einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen" (*Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama*, XIII, 290); und in der letztgenannten Abh. greift er dann auch die Bezeichnung Leitmotiv einmal auf, wenn er angesichts der vorrangig auf die dramatischen Zusammenhänge konzentrierten Untersuchungen Wolzogens zu einer „gerechten... Beurteilung der... dem Drama abgewonnenen musikalischen Formen" aufruft:

Dieser Weg ist meines Wissens noch nicht beschritten worden, und ich habe nur des einen meiner jüngeren Freunde zu gedenken, der das Charakteristische der von ihm sogenannten „Leitmotive" mehr ihrer dramatischen Bedeutsamkeit und Wirksamkeit nach, als (da dem Verfasser die spezifische Musik fern lag) ihre Verwertung für den musikalischen Satzbau in das Auge fassend, ausführlicher in Betrachtung nahm (XIII, 291).

(1) Im Begriff Leitmotiv sind EINE DRAMATISCH-POETISCH-PSYCHOLOGISCHE UND EINE MUSIKALISCHE BEDEUTUNG EINBESCHLOSSEN (zum dramatisch-poetischen Terminus Motiv → *Motivo* II. Exkurs).

R. Wagners zugrundeliegendes Postulat, das auch die oben zit. Passagen aus *Oper u. Drama* (1851) durchzieht, läßt sich im Ansatz schon seiner Abh. *Über d. Ouvertüre* (1841) entnehmen, wo er das Ideal „charakteristischer Motive" entwirft, die „als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung" dienen sollen:

Die höchste Aufgabe bestünde bei dieser Auffassung der Ouvertüre... darin, daß mit den eigentlichen Mitteln der selbständigen Musik die charakteristische Idee des Dramas wiedergegeben... würde... Hierfür wird der Tonsetzer sehr glücklich verfahren, wenn er den charakteristischen Motiven seiner Ouvertüre selbst gewisse melismische oder rhythmische Züge, welche in der dramatischen

Handlung selbst von Bedeutung werden, einwebt... Natürlich müssen diese Züge an sich rein musikalischer Natur sein..., wofür ich als vortreffliche Beispiele die Posaunenstöße der Priester in der „Zauberflöte", das Trompetensignal in „Leonore", und den Ruf des Zauberhornes in „Oberon" anführe. Diese in der Ouvertüre bereits verwendeten musikalischen Motive aus der Oper dienen hier... als wirkliche Berührungspunkte der dramatischen mit der musikalischen Bewegung... (*Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, VII, 135).

Einen besonders aussagekräftigen Beleg für Wagners spätere, sozusagen ausgereifte Auffassung einer Vereinigung von Musik und Drama im Begriff des (Leit-) Motivs zum Zwecke der unmittelbaren Darstellung einer musikdramatischen Idee bietet sein Aufsatz über *Beethoven* (1870), indem hier zugleich ein philosophischer, von Wagners Schopenhauer-Lektüre gespeister Untergrund erkennbar wird:

Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine... umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum selbst die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt... Wie das Drama die menschlichen Charaktere nicht schildert, sondern diese unmittelbar sich selbst darstellen läßt, so gibt uns eine Musik in ihren Motiven den Charakter aller Erscheinungen der Welt nach ihrem innersten An-sich. Die Bewegung, Gestaltung und Veränderung dieser Motive sind analogisch nicht nur einzig dem Drama verwandt, sondern das die Idee darstellende Drama kann in Wahrheit einzig nur durch jene so sich bewegenden, gestaltenden und sich verändernden Motive der Musik vollkommen klar verstanden werden (loc. cit., VIII, 188 f.).

Fast jeder Autor, der in der Folgezeit den Terminus Leitmotiv verwendet, hebt auf den Gesichtspunkt einer — wie es häufig heißt — ‚poetisch-musikalischen' Verbindung ab; und einige betonen darüber hinaus ein psychologisches Moment, indem sie auf die dementsprechende Bezeichnung Motiv für bewußte oder unbewußte Vorstellungen und Antriebe, die ein auf die Verwirklichung eines Zieles gerichtetes Verhalten auslösen, anspielen. Für beides könnte erneut H. von Wolzogen als der seinerzeit wohl prominenteste Exeget Wagners die Stichworte geliefert haben etwa mit der Bemerkung, daß in den „plastischen Grundformen, auf denen das gesammte musikalische Leben des Dramas beruht, ...nicht das einzelne momentan Erscheinende selbst sich spiegelt, sondern ein in der Erscheinung oft nur theilweise zu Tage tretender oder sich ganz hinter ihr verbergender psychologischer oder dramatischer Grundbegriff", der „seinen adäquaten Ausdruck... eben nur in dem poetisches und musikalisches Element verbindenden Motive" finde (*Thematischer Leitfaden durch d. Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring d. Nibelungen*, Lpz. [1876] ²1876, 5 f.):

L. Wolff, *Geschichtliche Studien über d. mus. Motiv u. seine Durchführung* (Lpz. 1890): Mit der Besprechung des Nibelungenringes glauben wir das Wagner'sche Kunstprincip... genügend beleuchtet zu haben... Wir haben gesehen, dass sich durch die „Leitmotive" eine Fülle von poetisch-musikalischen Combinationen ergeben... (201);

H. Ritter, *Katechismus d. Musik-Aesthetik* (Dresden ²1894): Eine ausgiebige Verwendung erhielten im Musikdrama durch Wagner die sogenannten „Leitmotive" — jene musikalischen Themen, welche mit einer Person oder mit gewissen äußeren oder inneren Vorgängen im Drama im engsten Zusammenhang stehen. Diese Leitmotive bilden gleichsam das Gerüst des sinfonischen Teiles des Musikdramas, welcher dem dramatischen Vorgange auf der Bühne die Grundstimmung verleiht... Die Musik ist hier aufs engste mit der Handlung und mit der poetischen Idee verknüpft... Je nach dem Gang der Handlung, je nach ihrer psychologischen Weiterentwicklung, treten die... Leitmotive in verschiedenen Klangwirkungen und melodischen Veränderungen wieder auf. Die Art von Musik, wie sie im Musikdrama Anwendung findet, wird erst in ihrer ganzen Tiefe... durch die Handlung verständlich und umgekehrt die Handlung in ihren feinen seelischen Vorgängen, aus denen sie hervorgeht, wiederum durch die Musik (XXIV);

H. von der Pfordten, *Das Leitmotiv als Stilprinzip*, in: *Mus. Essays*, N. F. (München 1899): Im „Tristan" ist jedes Motiv... poetisch-musikalisch entwickelt ... Dadurch ist es möglich, die allerintimsten psychologischen Prozesse mit ebenbürtiger Feinheit musikalisch darzustellen... Jetzt begegnen wir wirklich kaum mehr einem Takt, der nicht von motivischem Gehalt erfüllt wäre, weil eben auch die Dichtung in jedem Satz erfüllt ist von dramatischer Beziehung. Und was in Worten unangedeutet bleiben muß, das ist in Tönen hinzugedichtet. Keinen Augenblick läßt uns Wagner los mit diesem Ineinander seiner Motivierung (242);
Das heißt das Drama innerlich ausdichten; und das ist nur der Musik im Bunde mit der Poesie möglich, wie das Leitmotiv ihn darstellt (251).

Singulär ist H. Pfitzners Einschätzung, daß das von Beethoven entlehnte „sinfonische Prinzip", das bei Wagner, „durch die hinzukommende Welt des Gedankens, zum ‚leitmotivischen' wird, *in der Anwendung auf das Musikdrama bedenklich ist*", da hier das „leitmotivische Prinzip" insofern äußerlich bleibe, als es „vor allem wahrhaft Unkomponierbaren, was eine Dichtung bietet, ...Halt machen" müsse (*Zur Grundfrage d. Operndichtung*, 2. *Anwendung auf bekannte Werke*, 1909, in: *Gesammelte Schriften* II, Augsburg 1926, 55).
Vielmehr wird es seit der gegen Ende des 19. Jh. vollzogenen Etablierung der Psychologie zunehmend üblich, den Begriff des Leitmotivs insbesondere als „Mittel psychisch-musikalischer Veranschaulichung" (Haraszti) zu umschreiben, als dramatische Geste einerseits und spezifisch mus. Begleitsubstanz andererseits, die im Sinne eines Kommentars „das *psychologische* Ambiente des Dramas erschafft" (Matter), oder schlicht und einfach als Begriff mit einem „psychologischen Inhalt", welcher gemeinsam

mit der poetisch-dramatischen Funktion den mus. „Gestaltcharakter" bedinge (Wehnert):

E. Haraszti, *Le Problème du Leit-Motiv* (RM IV, Nr. 10, 1923): Le leit-motiv est, depuis Wagner, le plus puissant moyen d'illustration psychique musicale (35);
J. Matter, *La fonction psychologique du leitmotiv wagnérien* (SMZ CI, 1961): Le leitmotiv wagnérien présente... une double face: d'un côté il est geste (le côté drame), de l'autre il est toute musique... C'est que le *leitmotiv*, son nom l'indique, est *inséparable de l'objet qu'il accompagne*. Il en résulte que le leitmotiv a pour fonction d'accompagner l'objet, non de le *représenter*... La musique de Wagner n'est pas précisément descriptive, elle ne cherche pas à représenter l'objet, puisque aussi bien l'objet est déjà représenté sur la scène; elle se contente d'accompagner cette représentation d'un commentaire qui crée l'ambiance *psychologique* du drame (318);
M. Wehnert, Art. *Thema u. Motiv*, MGG XIII (Kassel 1966): Die Bezeichnung „Leitmotiv"... benutzt den Motiv-Begriff in seinem allgemeinen psychologischen Inhalt. Musikalisch haben die Leitmotive thematische Funktion, wobei der Gestaltcharakter ganz der poetischen oder dramatischen Programmierung bzw. der psychologischen Sinngebung unterworfen wird (294).

(a) In mus. Hinsicht basiert der Begriff Leitmotiv auf einer Synonymität von ‚Motiv' und ‚Thema', wie sie sich bereits in R. Wagners eigenen Äußerungen dokumentiert (→ *Motivo* II.); so begegnet in seiner Schrift *Eine Mitteilung an meine Freunde* (1851) als Vorläufer der Bezeichnung Leitmotiv die auf den ersten Blick tautologisch anmutende Wendung der „thematischen Motive" (loc. cit., I, 151), deren formbildende Wirkung anschließend folgendermaßen zusammengefaßt wird: „ein, jederzeit charakteristisches, Gewebe der Hauptthemen, das sich... über das ganze Drama... ausbreitete" (I, 152).
Ähnlich zeichnet sich solche Synonymität in Wolzogens Abh. *Thematischer Leitfaden durch d. Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring d. Nibelungen* (Lpz. [1876] ²1876) ab, wo im Titel auf den Terminus Thema angespielt wird, im Buch selbst aber überwiegend von „Motiven" die Rede ist (mit einem *Verzeichniss d. Motive*, in dem zu *Rheingold* beispielsweise hintereinander „Entsagungsmotiv" und „Walhallthema" aufgezählt sind; vgl. *op. cit.*, 123).
Andere Autoren gründen darauf ausdrücklich ihre Definition des Terminus Leitmotiv wie C. H. H. Parry in einem der ersten Lexikonart. dieses Stichwortes —

GroveD, Bd. II (London 1880): LEIT-MOTIF, *i.e.* ‚guiding theme.' (115 b) —,

oder 1894 der schon im vorigen Abschn. zit. H. Ritter („...die sogenannten ‚Leitmotive' — jene musikalischen Themen...").
Und eine gewisse Gleichbedeutung suggeriert auch H. Leichtentritt, wenn er eine Parallele zwischen einer mit „Leitmotiven" arbeitenden dramatischen Kompos. und der auf einem „Thema" fußenden Durchführung sowie der Exposition eines Sonatensatzes zieht:

Mus. Formenlehre (Lpz. 1911): Ein Werk, das auf Leitmotive basiert ist, kann man am ehesten mit dem Durchführungsteil eines Sonatensatzes vergleichen... Das erste Auftreten des Leitmotivs ist freilich auch mit der Exposition eines Themas zu vergleichen (174 f.).

Daß indes seit der entsprechenden Abgrenzung durch A. B. Marx (1837) ein Unterschied zwischen den Termini Motiv und Thema besteht (→ *Motivo* II. (1)) und hieraus eine Problematik des Begriffs Leitmotiv resultiert, wird erstmals von H. Riemann erkannt:

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Motive*: Motive ausgeführterer Art, d.h. nicht mehr kleinste Glieder thematischer Bildung, sondern eigentlich schon selbst Themen, zusammengesetzt aus einer Anzahl einfacher Motive, sind die sogenannten Leitmotive... (605 b).

K. Blessinger unterwirft deshalb „die unglückliche Bezeichnung Leitmotiv" einer eingehenden Kritik:

Grundzüge d. mus. Formenlehre (Stuttgart 1926): Seitdem Hans von Wolzogen für die musikalischen Hauptsymbole der Dramen Richard Wagners die unglückliche Bezeichnung Leitmotiv eingeführt hat, ist der Bezeichnung „Motiv"... eine sehr schwankende Bedeutung verliehen worden, die zum Teil mit dem ursprünglichen Wortsinn in Widerspruch steht. Nur in *dramatischer* Hinsicht lassen sich die sogenannten Leitmotive unter einen Sammelbegriff bringen; da bedeutet der aus zwei Noten bestehende „Wehe"-Ruf dasselbe wie das einen ausgewachsenen großen Satz bildende vollständige Siegfriedthema (Walküre, Akt 3, „Den hehrsten Helden der Welt" und so weiter); für die *musikalische* Formbetrachtung aber handelt es sich hier um grundverschiedene Dinge (60).

Mit mehr oder weniger tadelndem Unterton ist seitdem häufiger die in Rede stehende Synonymität — sowie ein Bezug des Ausdrucks Leitmotiv auf ganz elementare Dimensionen des mus. Satzes (Rectanus) — als ein terminologisch problematischer Umstand reflektiert worden, der freilich ebensooft stillschweigend übergangen wird:

G. Ferchault, Art. *Leitmotiv*, in: *Larousse de la musique*, hg. von N. Dufourcq, F. Raugel u. A. Machabey, Bd. I (Paris 1957): *Leitmotiv* (mot allem. signif. *motif conducteur*). — Nom créé par Hans von Wolzogen pour désigner un motif ou un thème assez caractéristique...(535 b);
G. Knepler, *Musikgesch. d. 19. Jh.*, Bd. II (Bln 1961): Der Begriff „Leitmotiv" hat... den Nachteil, daß er sich oft auf Themen, nicht auf Motive bezieht (848);
Enciclopedia della musica, hg. von Cl. Sartori, Bd. III (Mailand 1964), Art. *Motivo*: È un vero tema invece il Motivo conduttore, che dovrebbe essere detto da noi, più impropriamente, tema conduttore (223 a);
H. Seeger, *Musiklexikon*, Bd. II (Lpz. 1966), Art. *Leitmotiv*: Die Bezeichnung „Motiv" ist... meist nur in dramaturgischer Hinsicht gerechtfertigt, da seltener formal umgrenzte Motive als vielmehr Themen oder Themenbruchstücke verwendet werden (27 b);

H. Rectanus, *Leitmotivik u. Form in d. musikdramatischen Werken Hans Pfitzners*, Literarhistorisch-musikwiss. Abh. XVIII (Würzburg 1967): Diese Begriffsprägung ist... als unglücklich und verengend zu bezeichnen, da als „Leitmotive" in vielen Fällen nicht nur Motive oder Themen, sondern auch Intervalle, Harmonien, Rhythmen, Tonarten usw. auftreten (14, Anm. 31).

(b) In kompositorischer Hinsicht impliziert der Begriff Leitmotiv einen Aspekt der Einheitsbildung, den R. Wagner aus der dramatischen Fundierung der „Hauptmotive" hergeleitet und in Analogie zur formbildenden Funktion der „Grundthemen" eines Symphoniesatzes zu untermauern versucht hat:

Oper u. Drama (1851): Die zu genau unterscheidbaren... melodischen Momenten gewordenen Hauptmotive der dramatischen Handlung bilden sich in ihrer beziehungsvollen... Wiederkehr zu einer einheitlichen künstlerischen Form, die sich... über das ganze Drama selbst als ein bindender Zusammenhang erstreckt, in welchem nicht nur diese melodischen Momente als gegenseitig sich verständlichend, und somit einheitlich erscheinen, sondern auch die in ihnen verkörperten Gefühls- oder Erscheinungsmotive... als sich gegenseitig bedingende, dem Wesen der Gattung nach einheitliche — dem Gefühle sich kundgeben (loc. cit., XI, 309 f.);
Über d. Anwendung d. Musik auf d. Drama (1879): Dennoch muß die neue Form der dramatischen Musik... die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie, im innigsten Zusammenhange mit demselben, über das ganze Drama sich erstreckt... Diese Einheit gibt sich dann in einem das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich, ähnlich wie im Symphoniesatze, gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt... (XIII, 290 f.).

Diese Position Wagners ist in zahlreichen Definitionen des Terminus Leitmotiv weitgehend unverändert tradiert worden:

C. H. H. Parry, Art. *Leit-motif*, loc. cit. (1880): They [sc. leit-motive] consist of figures or short passages of melody of marked character which illustrate... certain personages, situations, or abstract ideas which occur prominently in the course of a story or drama of which the music is the counterpart; and when these situations recur, or the personages come forward in the course of the action..., the figure which constitutes the leit-motif is heard.
Their employment obviously presupposes unity and continuity in the works in which they occur (115 b f.);
And lastly, judged from the purely musical point of view, they occupy the position in the dramatic forms of music which ‚subjects' do in pure instrumental forms of composition... (116 a);
E. Schmitz, *Musikästhetik* (Lpz. 1915): Das Wagnersche Musikdrama erhält... seine musikalische Einheit vor allem durch die sogenannten Leitmotive, d.h. an die dichterische Vorstellungswelt geknüpfte prägnante Grundthemen, aus denen die Musik des Ganzen in zwar wesentlich freierer, im Prinzip aber doch ganz ähnlicher Weise entwickelt ist, wie etwa ein Sinfonie- oder Sonatensatz. Gewinnt das Leitmotiv seine tiefste Bedeutung auch erst durch seinen den dramatischen Zwecken dienenden inhaltlichen Charakter..., so spielt es somit doch auch für die Formgebung eine wichtige Rolle (66 f.).

Dabei wird manchmal, beginnend mit Riemann und nicht zuletzt von Komponisten, besonders der thematische Gesichtspunkt akzentuiert; während d'Indy das symphonische „zyklische Thema" und das dramatische „Leitmotiv" gleichsetzt, sieht Schönberg eine kompositionsgeschichtliche Verbindung von Wagners „Leitmotiv" zu seiner Einführung der zwölftönigen „Grundreihe":

RiemannL (Lpz. 1882), Art. *Leitmotiv*: In seinen spätern Opern hat Wagner den Gebrauch der Leitmotive außerordentlich gesteigert und eine faktische thematische Einheit der ganzen Oper durchgeführt... (516 a);
V. d'Indy, *Cours de compos. mus.* II, 1 (Paris 1909): Car le *thème cyclique*, dans le domaine symphonique, et le *motif conducteur* (*Leit Motiv*), dans l'ordre dramatique, sont en définitive une seule et même chose (385);
A. Schönberg, *Kompos. mit zwölf Tönen* (1935), in: *Stil u. Gedanke. Aufsätze zur Musik*, Gesammelte Schriften I, hg. von I. Vojtěch (Ffm. 1976): Ich glaube, daß Richard Wagner, als er — zu dem gleichen Zweck wie ich meine Grundreihe — sein *Leitmotiv* einführte, gesagt haben mag: „Es werde Einheit." (96);
Brahms, der Fortschrittliche (1933/47), ibid.: Die „Leitmotiv"-Technik stellt die großartige Absicht dar, das thematische Material einer ganzen Oper und sogar einer ganzen Tetralogie zu vereinheitlichen (42).

Zwar hat andererseits E. von Hartmann in seiner *Philosophie d. Schönen* (Ausgewählte Werke IV, Bln 1887) den Einspruch erhoben, „dass die Leitmotive dem Ganzen, das von ihnen durchflochten ist, gar nicht einen musikalischen, sondern lediglich einen gedanklichen, symbolischen Einheitsbezug verschaffen" (822), indem er in ihnen nicht mehr als willkürlich festgesetzte Signale erblickt, deren dramatisch bedingte Wiederkehr keinen übergreifenden, mus. sinnvollen Formzusammenhang garantiere:

Die Leitmotive gleichen... militärischen Signalen oder stenographischen Siegeln; auch diese sind unter Umständen aus dem mit angesehenen Verlauf eines Exerciertages oder der häufigen Wiederkehr eines vielgebrauchten Wortes in einer stenographischen Schrift mit ziemlicher Sicherheit zu errathen, können aber unter anderen Umständen auch zweifelhaft oder unverständlich bleiben. Die Leitmotive haben mit den Signalen und stenographischen Siegeln das gemein, dass sie konventionelle Zeichen für Vorstellungen sind, die nur willkürlich mit denselben verknüpft sind... Sobald nun die Wiederkehr der betreffenden Textstelle in der Oper... durch das Erklingen des bezüglichen Leitmotivs musikalisch illustrirt wird, so geht zwar die Absicht dahin, einen musikalischen Einheitsbezug... herzustellen; diese Absicht aber wird verfehlt, weil es... ein aussermusikalischer, bloss vorstellungsmässiger Einheitsbezug ist, der durch die musikalischen Siegel

associativ wach gerufen wird. Wie hoch man das so Gewonnene veranschlagen mag, so liegt es doch ausserhalb der Grenzen der Musik und kann für die Zerstörung der musikalischen Einheitsformen niemals einen entsprechenden Ersatz bieten (823).

Doch scheint man mehrheitlich einer Betonung der sowohl poetisch-dramatischen als auch formalen Funktion, die mit dem Terminus Leitmotiv verknüpft ist, zuzuneigen. So unterstreicht P. Boulez mit Nachdruck dieses Doppelmoment der kompositorischen Integration, um gleichzeitig in Beantwortung der Polemik Cl. Debussys (vgl. unten, III. (2)) eine verengende Auffassung des Begriffs im Sinne eines „Verkehrszeichens" oder „Familienwappens" dezidiert zurückzuweisen:

Chemins vers ‚Parsifal' (1970), in: *Points de repère*, hg. von J.-J. Nattiez (Paris [1981] ²1985): Cela nous amène... au problème des *Leitmotive*, dont on a autrefois mécaniquement établi le catalogue — parti pris contre lequel Debussy, en particulier, a si sarcastiquement guerroyé... Bien loin d'être ces espèces de signes de circulation routière auxquels on a été tenté de les assimiler, ils ont une double vertu: poétique et dramatique — aussi bien que formelle. La structure de la musique et du drame ne saurait s'en passer, pas plus que situations ou personnages ne pourraient y échapper. Ils marquent, par leur évolution, une façon de „tresser" le temps, et d'intégrer... le passé au présent; ils impliquent aussi la progression dramatique (276);
Nous avons affaire à un monde de références entrecroisées... Le *Leitmotiv* est plus riche de significations et d'implications que le simple signal, le primaire blason, auxquels on a tendance à le réduire... (277 f.).

Wie stark die mit dem Begriff des Leitmotivs verbundene Idee einer kompositorischen Einheit sogar über die Grenzen der Musik hinaus gewirkt hat, bezeugt beispielsweise Th. Mann, der nicht nur seine einzelnen literarischen Werke, sondern auch sein „Lebenswerk als Ganzes" diesem Begriff subsumiert:

Einführung in d. Zauberberg (1939), publ. als Vorw. zu *Der Zauberberg* (Sonderausg. Bln 1974): Die Musik hat von jeher stark stilbildend in meine Arbeit hineingewirkt... Der Roman war mir immer eine Symphonie, ein Werk der Kontrapunktik, ein Themengewebe, worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen. Man hat wohl gelegentlich... auf den Einfluß hingewiesen, den die Kunst Richard Wagners auf meine Produktion ausgeübt hat. Ich verleugne diesen Einfluß gewiß nicht, und besonders folgte ich Wagner auch in der Benützung des Leitmotivs, das ich in die Erzählung übertrug, ...in der symbolischen Art der Musik (XIII);
Es gibt Autoren, deren Namen mit dem eines einzigen großen Werkes verbunden... sind... Aber es gibt andere — und zu ihnen muß ich mich rechnen — bei denen das einzelne Werk keineswegs diese vollendete Repräsentativität und Signifikanz besitzt, sondern nur Fragment eines größeren Ganzen ist..., die zwar danach streben, das Gesetz der Zeit und des Nacheinander aufzuheben, ...aber doch nur so, wie der Roman „Der Zauberberg"... sich an der Aufhebung der Zeit versucht, nämlich durch das Leitmotiv, die vor- und zurückdeutende magische Formel, die das Mittel ist, seiner inneren Gesamtheit in jedem Augenblick Präsenz zu verleihen. So hat auch das Lebenswerk als Ganzes seine Leitmotive, die dem Versuche dienen, Einheit zu schaffen... und das Ganze im Einzelwerk gegenwärtig zu halten (VI).

(2) Zahlreiche Autoren sprechen dem Begriff Leitmotiv eine SYMBOLISCHE FUNKTION zu. Schon H. von Wolzogen umschreibt in diesem Sinne noch vor der Übertragung der Bezeichnung Leitmotiv auf R. Wagners Musikdrama (vgl. oben, I. (2)) mehrfach „das Plastische der Motivbildung" als „die ideelle Symbolik jener realistischeren und gröberen Plastik der dramatischen Darstellung auf der Scene" (*Das Vorspiel zu Wagner's „Siegfried"*, Mus. Wochenblatt VI, 1875, 371 b) beziehungsweise die „plastischen Motive" als „konzentrirte Form eines ideellen Symbols" (*Thematischer Leitfaden durch d. Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring d. Nibelungen*, Lpz. [1876] ²1876, 6). Und Fr. Nietzsche gibt im Briefwechsel mit C. Fuchs, als beide die zuletzt zit. Abh. Wolzogens über den *Ring d. Nibelungen* kritisch erörtern, zu bedenken, ob man nicht überhaupt das Wort Motiv durch den Ausdruck Symbol ersetzen solle, womit er bei Fuchs zumindest teilweise auf Zustimmung stößt:

C. Fuchs (2. Juliwoche 1877): Von der Grundlage der zunächst... rein musikalischen Kenntniß des Werkes hoffe ich zu Allem aufzusteigen, womit ich an dem Werke selber noch nicht fertig bin, z.B. der Einsicht in Wotans Charakter... Ich denke daß Wagner da (eben durch die Leitmotive)... optimus sui interpres sein wird (*Nietzsche Briefwechsel*, Kritische GA, hg. von G. Colli u. M. Montinari, II/6, 1, Bln u. New York 1980, 631);
Fr. Nietzsche (29.7.1877): Wolzogen scheint mir nicht Musiker genug zu sein; und als Schriftsteller ist er zum Todtlachen, mit seiner Confusion artistischer und psychologischer Sprechweise. Könnte man übrigens, an Stelle des unklaren Wortes „Motiv" nicht sagen „Symbol"? Etwas anderes ist's ja nicht (ibid., II/5, Bln u. New York 1980, 262);
C. Fuchs (Ende Juli 1877): „Symbole", wollen Sie. Ich hatte selbst schon so etwas gedacht, und an Worte zwischen denen man noch wechseln könnte: Wappen Monogramm, Formel, Stigma, u. dgl. Ganz entbehren wird man das Wort „Motiv" nicht können, manche sind nur Accompagnements Motive (oberflächlich ausgedrückt.) — Symbol wäre vielleicht für die wichtigsten das Passende (II/6, 1, 653).

In der Folgezeit wird der Begriff des Leitmotivs explizit als „symbolisches Motiv" (Köhler), als personen-, handlungs- oder gegenstandsbezogenes ‚leitendes Symbol' (Halm) sowie als „Stimmungssymbol" (Schering) definiert:

L. Köhler, *Allgemeine Musiklehre* (Lpz. 1883): Die einzelnen Motive können... bestimmte Personen, einzelne

Momente der Handlung u.s.w. charakterisiren und diese symbolisirend... in der Oper durchgeführt werden...; da nennt man das symbolische Motiv Leitmotiv, dessen Anwendung Richard Wagner zum ersten Male systematisch durchführte (165);
A. Halm, *Über d. Variation* (1908 u. 1911), in: *Von Form u. Sinn d. Musik*, hg. von S. Schmalzriedt (Wiesbaden 1978): Ein Leitmotiv ist ein Motiv, welches geleitet oder leitet; es ist einer Person, einer Handlung, einem Gegenstand als Symbol beigegeben, es begleitet dieselben, oder es leitet den Gedanken des Zuhörers auf sie, erweckt ihre Vorstellung, wenn sie auch nicht auf der Bühne sichtbar sind und nur von ihnen die Rede ist (113);
A. Schering, *Mus. Bildung u. Erziehung zum mus. Hören* (Lpz. [1910] [2]1917): Seine [sc. Wagners] Leitmotive sind seltener Gebilde, die durch sich selbst eine bestimmte Assoziation erwecken sollen (wie etwa das Hunding-Motiv in der „Walküre", das Schmiedemotiv und Vogelmotiv in „Siegfried", das Kundrymotiv in „Parsifal") als viel häufiger Stimmungssymbole, die einen weiten Spielraum der Deutung zulassen und in diesem Sinne unter rhythmischer, klanglicher oder harmonischer Veränderung zum Erwecken der mannigfachsten Ideenverschmelzungen benutzt werden. Ist der Symbolcharakter eines solchen Motivs einmal festgestellt, so läßt sich mit ihm wie mit einem konkreten Gefühlsbestandteil oder wie mit einem bestimmten Begriff arbeiten (95).

Zwar lassen sich auch Stimmen vernehmen, die die Feststellung einer solchen symbolischen Funktion mit einer negativen Einschätzung versehen; E. von Hartmann, der „Leitmotive" mit willkürlich vereinbarten „Signalen" vergleicht (zit. oben, II. (1)(b)), bewertet den von Schering positiv hervorgehobenen Aspekt des weiten Deutungsspielraumes als ein ausgesprochenes Defizit einer bloß außermus. Assoziation —

Philosophie d. Schönen, Ausgewählte Werke IV (Bln 1887): Das musikalische Motiv wird zum Leitmotiv nicht durch seinen musikalischen Gefühlsgehalt, sondern durch einen ihm associativ verknüpften aussermusikalischen Ideengehalt, den es bei seinem Erklingen durch Erneuerung der Association wachrufen soll. Es gehört also zur symbolischen Tonmalerei, und der von ihm angedeutete aussermusikalische Vorstellungsgehalt ist nicht aus ihm selbst zu entnehmen, sondern nur aus den poetischen und mimischen Vorgängen, mit welchen es verknüpft ist und durch welche es zum Leitmotiv erhoben wird (822 f.) —,

und Cl. Debussy spöttelt darüber, daß ein symbolistisches Opernlibretto geradezu zwangsläufig „das ‚Leitmotiv' herbeiruft", wogegen sich dann die Musik zur Wehr setzen müsse:

Monsieur Croche et autres écrits, hg. von Fr. Lesure (Paris 1971); Kritik vom 15.5.1901 über A. Bruneaus *L'Ouragan* auf einen Text von E. Zola: Le drame de MM. Zola et Bruneau se recommande de nombreux symboles... Naturellement, le symbole appelle le „leitmotiv": et voilà encore la musique obligée de s'encombrer de petites phrases obstinées et qui veulent être entendues malgré tout (41).

Aber abgesehen von derartig kritischen Tönen, wird bis heute der Symbolcharakter als ein konstitutives Kriterium des Begriffs Leitmotiv überliefert:

S. Goslich, Art. *Leitmotiv*, MGG VIII (Kassel 1960): *Leitmotiv...* bedeutet... ein Symbol, das im musikalischen Drama bestimmte Situationen oder Personen wiederkehrend charakterisiert... (584);
J. Matter, *La fonction psychologique du leitmotiv wagnérien* (SMZ CI, 1961): Le leitmotiv assume une fonction *symbolique...* (317);
H. Seeger, *Musiklexikon*, Bd. II (Lpz. 1966): *Leitmotiv:* ein melodisches, rhythmisches oder harmonisches Motiv, das als musikalisches Symbol einer Situation, einer Person oder eines Gedankens geschaffen wird... (27 a).

O. Messiaen beruft sich sogar ausdrücklich auf das Vorbild Wagners, „der mit seinem ‚Leitmotiv'... einen Fundus von wesentlichen Symbolen geschaffen hat, der es ihm ermöglichte, mit seinem Publikum zu sprechen" (in einer öffentlichen Diskussion am 7.12.1968, zit. nach: Almut Rößler, *Beitr. zur geistigen Welt Olivier Messiaens*, Duisburg 1984, 30), wenn er in Analogie dazu sein eigenes Verfahren der Komposition einer „wirklichen musikalischen Sprache" aus Vogelstimmen im Sinne symbolischer „Leitmotive" erläutert:

Enfin, il faut parler des sons musicaux émis par les oiseaux que les ornithologues de métier ne rangent pas sous le titre de „chants" mais d'„appels". Ces appels constituent un véritable langage musical, et nous rejoignons ici la touchante recherche de Wagner qui a essayé d'exprimer vraiment des idées avec un code musical au moyen du leitmotiv. En effet, les oiseaux ont une conversation faite d'appels aux significations précises assez faciles à reconnaître; il y a, par exemple, l'appel à l'amour, l'appel à la nourriture, le cri d'alarme (Cl. Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, Paris 1967, 97).

III. Die Geschichte des Terminus Leitmotiv ist insgesamt durch eine Primäre Ausrichtung auf das Werk R. Wagners bestimmt, die in vielen Belegen unmittelbar namhaft gemacht wird:

C. H. H. Parry, Art. *Leit-motif*, in: GroveD, Bd. II (London 1880): It seems hardly necessary to point to Wagner's works as containing the most remarkable examples of ‚leit-motive,' as it is with his name that they are chiefly associated (116 b);
RiemannL (Lpz. 1882): *Leitmotiv* nennt man in neuern Opern, Oratorien, Programmsymphonien etc. (besonders bei Wagner, welcher dem Leitmotiv erst die bedeutende Rolle zuwies, die es heute spielt) ein öfters wiederkehrendes Motiv von rhythmischer und melodischer, auch wohl harmonischer Prägnanz... (516 a);
J. van Santen Kolff, *Erinnerungsmotiv — Leitmotiv* (Mus. Wochenblatt XIV, 1883): Geschaffen hätte Meister Wagner das Leitmotiv? Diesen Ausdruck möchte ich aufs bestimmteste aufrecht erhalten (354 a);
E. Schmitz, *Zur Gesch. d. Leitmotivs in d. romantischen Oper* (Hochland IV, 2, 1907): Wenn man heute vom Leit-

motiv spricht, so denkt jedermann sofort an Richard Wagner. Durch Wagner ist ja das Leitmotiv ein prinzipieller Formfaktor des musikalischen Dramas geworden, der Name ‚Leitmotiv' wurde zu einem Schlagwort für den neuen musikdramatischen Stil (329).

Zwar wird der Geltungsbereich des Begriffs Leitmotiv nicht ausschließlich auf Wagners Musik eingegrenzt, sondern — wie es bei Riemann oben anklingt — auch auf früher oder später entstandene Kompos. angewandt; im Sinne einer instr. Vorläufererscheinung begegnet besonders häufig der Hinweis auf die „idée fixe" der *Symphonie fantastique* (1830) von H. Berlioz, den Ramann sogar als eigentlichen „Erfinder des Leitmotivs" bezeichnet:

Parry, *op. cit.*: Leit-motive are perfectly adapted to instrumental music in the form known as ‚programme music'...; and it is probable that the earliest distinct recognition of the principle in question is in the Symphonie Fantastique of Berlioz..., where what he calls an ‚idée fixe' is used in the manner of a leit-motif (116 b);
Fr. Liszt, *Berlioz u. seine „Harold-Symphonie"*, in: *Gesammelte Schriften* IV (Lpz. 1882), Anm. d. Hg. Lina Ramann: In den beiden Symphonien — in der „Sinfonie fantastique"... und dem „Harold" — tritt Berlioz als Erfinder des Leitmotivs auf, welches von ihm Meyerbeer, dann R. Wagner übernahm und von letzterem zum musikalisch-dramatischen System ausgestaltet wurde. Das erste Leitmotiv zeigt sich in der „Sinfonie fantastique" in der von Berlioz „L'idée fixe" genannten melodischen Phrase (68, Anm. 1).

Doch ist auch eine solche, weite Begriffsauffassung gedanklich auf Wagner als Orientierungspunkt ausgerichtet, insofern durch das Aufweisen einer ‚Vorgeschichte' in Abhängigkeit von der Intention des jeweiligen Autors entweder Wagners Bedeutung als Vollender besonders herausgestrichen oder als eines bloßen Gliedes einer schon länger vor ihm einsetzenden kompositorischen Entwicklung abgeschwächt werden soll. Darüber hinaus nähert sich die zu Beginn des 20. Jh. vermehrt anzutreffende, weite Verwendung des Terminus Leitmotiv, die in ihrer Beziehung auf Wagner von der 1876 etablierten Begriffstradition (vgl. oben, I. (2)) ausgeht, bemerkenswerterweise dem ursprünglichen Gebrauch desselben Ausdrucks durch Fr. W. Jähns (vgl. oben, I. (1)). Ein anschauliches Beispiel hierfür liefert E. Schmitz, der sozusagen ganz in Einklang mit Jähns — und wohl unter Benutzung seines betreffenden Kompositionsverzeichnisses — die planvolle „Verwendung des Leitmotivs" in den Opern C. M. von Webers betont:

op. cit.: Von allen Vertretern der romantischen Oper ist für die Geschichte des Leitmotivs keiner so wichtig und interessant als Karl Maria von Weber. Dies... auch, weil kein anderer so planvoll in der Verwendung des Leitmotivs ist, wie er. Schon in den Jugendopern zeigen sich Ansätze dazu; so im ‚Abu Hassan'. Ein kleines Thema aus dem Duett Nr. 1... erscheint wieder zu Anfang des allgemeinen Schlußchors. Die Textstelle im Duett lautet: ‚Kann sich da der Geist erheben? Lohnt sich's der Müh' zu leben?', nämlich, wenn man so wie Hassan infolge von Schulden auf Wasser und Brot beschränkt ist. Indem nun dieses Thema in dem abschließenden Dankeschor an den Kalifen, der Hassan von seinen Schulden befreit hat, wiederkehrt, erinnert es daran, daß nun auch Hassans leibliche Nöte ein Ende haben (331 f.);
vgl. eine ähnlich weite Begriffsauffassung z. B. bei E. Haraszti, *Le Problème du Leit-Motiv* (RM IV, Nr. 10, 1923, 35—57);
E. Bücken, *Der heroische Stil in d. Oper* (Lpz. 1924, passim; siehe Reg.);
G. E. H. Abraham, *The leit-motif since Wagner* (ML VI, 1925, 175—190);
K. Wörner, *Beitr. zur Gesch. d. Leitmotivs in d. Oper* (ZfMw XIV, 1931/32, 151—172).

Daß diese weite Auffassung des Begriffs Leitmotiv sowohl das Moment eines teleologischen musikgeschichtlichen Denkens als auch eine Fehleinschätzung der dabei in den Blick genommenen kompositorischen Sachverhalte enthält, hat C. Dahlhaus bewußt gemacht:

Zur Gesch. d. Leitmotivtechnik bei Wagner, in: *Das Drama Richard Wagners als mus. Kunstwerk*, hg. von dems., Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIII (Regensburg 1970): Dem teleologischen Denken verwandelt sich die Geschichte des Motivzitats in der Oper unwillkürlich in eine Vorgeschichte der Leitmotivtechnik des *Ring*; und es tendiert dazu, die Bedeutung zu überschätzen, die der Wiederkehr von Motiven, den Reminiszenzen und Zitaten, im Gesamtzusammenhang früherer Werke, des *Freischütz* oder der *Euryanthe*, zufällt. Nicht, daß die Unterschiede übersehen oder verleugnet worden wären; in den Versuchen, eine Geschichte der Leitmotivtechnik zu skizzieren, erscheint gegenüber Wagners Technik im *Ring* das Verfahren Webers oder Marschners als rudimentäre Vorform — aber eben als Vorform... Das Entwicklungsschema... verdeckt den Sachverhalt, daß die verstreuten Motivzitate und Reminiszenzen in Webers Opern... vom Leitmotivsystem des *Ring* durch einen qualitativen Sprung geschieden sind; von einer prinzipiellen statt von einer graduellen Differenz zu sprechen, wäre kaum eine Übertreibung (17 f.).

(1) Um der zuletzt skizzierten, weiten Anwendung des Terminus Leitmotiv entgegenzuwirken, bemüht man sich seit etwa 1883 um eine BEGRIFFLICHE ABGRENZUNG GEGENÜBER DEM ‚ERINNERUNGSMOTIV'.
So versucht J. van Santen Kolff mit einem Art. *Erinnerungsmotiv — Leitmotiv* (Mus. Wochenblatt XIV, 1883), „die richtige Auffassung des Wesens des (Wagner'schen) Leitmotivs, im Gegensatz zum Erinnerungsmotiv, zur Reminiscenz" (341 b), historisch-systematisch darzustellen. Dabei scheint seine Umschreibung des Ausdrucks Erinnerungsmotiv als „Reminiscenz" terminologisch an eine Feststellung R. Wagners zum *Fliegenden Holländer* anzuknüpfen,

wo nach dessen Worten „das Wiedererscheinen des Themas oft noch nur den Charakter einer absoluten Reminiszenz (in welchem dies schon vor mir bei andern Komponisten vorgekommen war) hatte" (*Eine Mitteilung an meine Freunde*, 1851, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von J. Kapp, Lpz. 1914, I, 153).
In systematischer Hinsicht unterscheidet Santen Kolff die Bezeichnungen Erinnerungsmotiv und Leitmotiv dahingehend, daß unter ersterer eine mus. formale, den Intellekt ansprechende Einzelerscheinung, unter letzterer hingegen ein konsequent durchgeführtes, auf das Gefühl gerichtetes musikdramatisches Ausdrucksprinzip zu verstehen sei:

op. cit.: Alle verwechseln die schon bei früheren Componisten — und mitunter auch bei Wagner selbst — vorkommende Reminiscenz (Erinnerungsmotiv) mit dem (specifisch Wagner'schen) Leitmotiv. Erstere ist, indem sie mehr oder weniger sporadisch, vereinzelt auftaucht, vorwiegend äusserlicher, ausschliesslich an den Verstand, das Gedächtniss appellirender Natur. Letzteres wendet sich consequent, systematisch durchgeführt, zum Princip erhoben, hauptsächlich an das Gefühl, das Herz, den poetischen Sinn, ist somit vorwiegend seelischen, häufig sogar hochtragischen Charakters und erläutert den Sinn der Dichtung, der dramatischen Situation (353bf.).

Historisch registriert Santen Kolff die mus. „Reminiscenz" seit G. Bendas *Ariadne auf Naxos* (1774) und A.-E.-M. Grétrys *Richard Cœur-de-Lion* (1784) als „ein beliebtes Ausdrucksmittel" (413 a) und hebt Beispiele des „bedeutend erweiterten Erinnerungsmotivs" in C. M. von Webers Opern hervor (425 b). Darüber hinaus gliedert er anhand des Begriffspaares Erinnerungs- und Leitmotiv aber auch Wagners Œuvre — mit einer Anspielung auf W. von Lenz' bekannte Beethovenstudie — in drei Entwicklungsstufen:

Erinnerungsmotiv — Leitmotiv, Fortsetzung (loc. cit. XV, 1884): „Wagner et ses trois stiles" also, und zwar: *a* das Erinnerungsmotiv (die Reminiscenz) kurzweg, wie er es bei Weber vorgefunden, in seiner eigensten Weise aufgefasst und weitergeführt hat: „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser"; *b* die Brücke des Erinnerungsmotivs zum „Leitmotiv", mit anderen Worten: das Werk, in welchem der Leitmotiv-Falter der Puppe des Erinnerungsmotivs schon fast gänzlich entfliegt: „Lohengrin"; *c* das zum Princip erhobene, zum Hauptfactor der musikalischen Deutung und poetischen Vertiefung des Dramas geläuterte, mit der äussersten Consequenz durchgeführte Leitmotiv: „Tristan", „Meistersinger", „Ring des Nibelungen", „Parsifal" (201 b).

Ähnlich wie Santen Kolff verfährt H. von der Pfordten, der das „im bescheidenen deutschen Singspiel" gewahrte „Streben, die einzelnen Nummern mit einander poetisch-musikalisch in direkte Beziehung zu setzen... durch die sogenannten Erinnerungsmotive, durch die Wiederholungen, die von einer Nummer auf die andere zurückweisen" (*Das Leitmotiv als Stilprinzip*, in: *Mus. Essays*, N. F., München 1899, 228), vom Terminus Leitmotiv unmißverständlich trennt; er subsumiert letzterem „ein stilistisches Prinzip" (230), das erstmals in Wagners *Tristan u. Isolde*, wo „jedes Motiv nicht als solches wiederholt, sondern poetisch-musikalisch entwikkelt" werde (242), verwirklicht sei:

Jetzt erkennen wir, was es heißt, das Leitmotiv zum Stilprinzip zu erheben. Äußerlich gesprochen: es geht durch das ganze Drama, es begleitet Person und Idee von Anfang bis zum Ende. Innerlich erklärt: es muß der Empfindung in allen ihren Phasen und Graden zwingenden Ausdruck verleihen (243).

Zudem erblickt Pfordten ein besonderes Unterscheidungsmerkmal zwischen der Kategorie des Erinnerungsmotivs und dem musikdramatischen „Prinzip des Leitmotivs" (243) darin, daß „Leitmotive... im ‚Tristan' nicht nur einzeln nacheinander, sondern häufig auch kombiniert miteinander" erscheinen (244), und führt als Inbegriff für „das leitmotivische Prinzip... in seiner systematischen Durchführung" den *Ring d. Nibelungen* an: „Alles und jedes ist motivisch gekennzeichnet, Personen, Tiere, Waffen so gut wie Empfindungen und Situationen, wie es die Beziehung auf die dramatische Idee erfordert" (249).
In diesem Sinne beginnt sich eine Differenzierung der Bezeichnungen Leitmotiv und Erinnerungsmotiv zu Beginn des 20. Jh. allgemein durchzusetzen. Dies bestätigt sowohl eine Äußerung H. von Wolzogens —

Mus.-dramatische Parallelen (Lpz. 1906): „Leitmotive" kennt man erst, seit es musikalische Dramatik im strengen Sinne gibt. Ansätze allerdings lassen sich nachweisen für beides auch schon in früherer Kunst. (Erinnerungsmotive.) (8) —,

als auch die folgende Aussage A. Bergs in seinem 1929 gehaltenen Vortrag über *Wozzeck*, es seien die für die Figur der Marie charakteristischen Quinten im Verlauf der Oper „(quasi leitmotivisch) noch einige Male verwendet", indem er gleich anschließend präzisiert:

Wiederholungen solcher Art finden sich... auch bei anderen Motiven, die teils verschiedenen Personen, teils verschiedenen Situationen zugeteilt sind; womit ich nur sagen will, daß ich von dieser Möglichkeit, durch Leit- oder, besser gesagt, durch Erinnerungs-Motive Zusammenhänge und Beziehungen herzustellen und damit wieder Einheitlichkeit zu erreichen, auch Gebrauch gemacht habe (*Glaube, Hoffnung u. Liebe. Schriften zur Musik*, hg. von Fr. Schneider, Lpz. 1981, 277 f.).

Verwirrend wirkt allerdings, daß auch Vertreter der weiten Auffassung des Begriffs Leitmotiv den Ausdruck Erinnerungsmotiv übernehmen, da sie die damit ursprünglich bezweckte Eingrenzung des Terminus Leitmotiv auf die Operngeschichte seit Wagner nicht mitvollziehen:

E. Schmitz, *Zur Gesch. d. Leitmotivs in d. romantischen Oper* (Hochland IV, 2, 1907): Wenn man vom Wagnerschen Leitmotiv spricht, so muß man stets zwei Gattungen desselben scharf auseinander halten: das Leitmotiv im engeren Sinn und das Erinnerungsmotiv... Das Erinnerungsmotiv wird nicht thematisch umgebildet, sondern erscheint stets in der (im wesentlichen) gleichen Fassung... Das Leitmotiv im eigentlichen Sinn erfährt dagegen eine der jeweiligen Situation entsprechende, melodische, harmonische, rhythmische, kurz ‚thematische' Umbildung (329; wörtlich übernommen in: *Richard Wagner*, Lpz. 1909, 94 f.);
K. Wörner, *Beitr. zur Gesch. d. Leitmotivs in d. Oper* (ZfMw XIV, 1931/32): Erinnerungsmotive sind diejenigen Motive und Themen, die in Verbindung mit der Wiederholung oder der Erinnerung an frühere Aussagen oder dem Wiedereintritt vergangener Situationen in der gleichen Oper wiederauftreten (151);
Leitmotive sind Motive und Themen, die in der Oper als musikalische Tonsymbole verwendet werden und in der ursprünglichen oder in einer davon abgeleiteten Bedeutung in gleicher oder veränderter musikalischer Gestaltung mehrfach wiederkehren (159).

Die hier zugrundeliegenden, recht oberflächlichen Kriterien einer Sonderung des Begriffs Erinnerungsmotiv (bei Schmitz: thematisch unveränderte Wiederholung; bei Wörner: vereinzelte Wiederkehr von „Motiven und Themen") vom Begriff Leitmotiv (bei Schmitz: thematisch variierte Wiederholung; bei Wörner: mehrfache Wiederkehr von „Tonsymbolen") verdeutlichen nicht zuletzt die Notwendigkeit, die Frage einer formbildenden Wirksamkeit der in Rede stehenden mus. Gebilde hinreichend zu berücksichtigen. C. Dahlhaus hat darauf aufmerksam gemacht, „daß die Erinnerungsmotive manchmal bloße Interpolationen sind, abgehoben vom melodischen Kontext, in den sie wie von außen hereinragen", wodurch sie, „pointiert ausgedrückt, wie Zusätze, die zwar dramatisch begründet, aber musikalisch nicht integriert sind", wirken und somit „gleichsam exterritorial zur musikalischen Form" stehen (*Zur Gesch. d. Leitmotivtechnik bei Wagner*, in: *Das Drama Richard Wagners als mus. Kunstwerk*, hg. von dems., Studien zur Musikgesch. d. 19. Jh. XXIII, Regensburg 1970, 20); für das „Leitmotivverfahren im engeren Sinne, das erst in der RING-Tetralogie entwickelt wurde" (*Richard Wagners Musikdramen*, Velber 1971, 48), sei das gegenüber der herkömmlichen Nummernoper „entscheidend Neue... die Omnipräsenz der Leitmotive" (*Wagners Konzeption d. mus. Dramas*, Regensburg 1971, 72), aus deren mus. Substanz die Form des Musikdramas hervorgehe:

Die Musik d. 19. Jh., Neues Hdb. d. Musikwiss. VI (Wiesbaden u. Laaber 1980): Die Leitmotive, die sich im Musikdrama über den gesamten Orchestersatz erstrecken und dessen Struktur in jedem Augenblick bestimmen — während die „Erinnerungsmotive" der Romantischen Opern auf Wendepunkte der Handlung beschränkt bleiben —, bilden ein dichtes Gewebe, das mit der thematischen Arbeit bei Beethoven... eine fundamentale Eigenschaft teilt: die Eigenschaft, eine musikalische Form zu begründen, die... aus motivischer Logik erwächst (163);
Ludwig van Beethoven u. seine Zeit (Laaber 1987): Um die Problemgeschichte der Erinnerungs- und Leitmotivik adäquat zu rekonstruieren, muß man sich... bewußt machen, daß Motivbeziehungen über längere Strecken und die formale Integration von Motiven innerhalb einzelner, in sich geschlossener Nummern sich weitgehend gegenseitig ausschließen. Im Musikdrama wurde die Leitmotivtechnik in dem Augenblick formal konstitutiv, in dem Wagner die Nummerngliederung preisgab; und am *Fliegenden Holländer*... ließe sich zeigen, daß die Erinnerungsmotive — die noch keine Leitmotive sind — im gleichen Maße, wie sie weitreichende Zusammenhänge stiften, aus der Formstruktur der einzelnen Nummern als bloße Interpolationen herausfallen (230 f.).

(2) Befördert durch die primär auf das Werk R. Wagners ausgerichtete Tradierung des Begriffs Leitmotiv, entzündet sich gerade an diesem bevorzugt auch Polemik gegen Wagner.
Eine harsche Abrechnung enthält Fr. Nietzsches Schrift *Der Fall Wagner* (1888; in: *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausg., hg. von G. Colli u. M. Montinari, München u. Bln 1980, Bd. VI) unter dem ironischen Motto: „Und wie reich er sein Leitmotiv variirt!" (16 f.). Nietzsches geradezu vernichtende Kritik an Wagners „Stil der décadence" (27), aus dem infolge der „Unfähigkeit zum organischen Gestalten" (28) eine Zersplitterung des Ganzen in unzählige Details, ein „Stückwerk" der „‚Motive', Gebärden, Formeln, Verdopplungen und Verhundertfachungen" (35) resultiere, läuft hinaus auf das verächtliche Verdikt:

Was gar das Wagnersche „Leitmotiv" betrifft, so fehlt mir dafür alles kulinarische Verständniss. Ich würde es, wenn man mich drängt, vielleicht als idealen Zahnstocher gelten lassen, als Gelegenheit, Reste von Speisen los zu werden (32).

Ähnlich drastisch lassen sich Komponisten, die von Wagners Idee des Musikdramas abweichende Ziele verfolgen, vernehmen. So übergießt Cl. Debussy, Verächter einer romantisch-literarisierenden Musikauffassung, den „Großunternehmer in Symbolen" mit beißendem Spott („Wagner, grand entrepreneur de symboles"; Musikkritik vom 26.1.1903, in: *Monsieur Croche et autres écrits*, hg. von Fr. Lesure, Paris 1971, 83). Er nennt die *Ring*-Tetralogie ein mus. Adreßbuch der Götter — „Bottin musical" (1.4.1901) beziehungsweise „Bottin des Dieux" (25.5.1913; loc. cit., 25 u. 238) —, bezeichnet „die Ansprüche des Leitmotivs" („les revendications du leitmotiv") als „Prahlereien" („ces boniments"; 1.5.1901, loc. cit., 37), schiebt sogar Wagner selbst die Erfindung des „Leitmotivführers" für Partitur-Unkundige unter

und hält insgesamt das Verfahren, jeder Person „ihren ‚Prospekt', ihre Photographie, ihr ‚Leitmotiv'" zuzuteilen, für „ein bißchen plump":

Musikkritik vom 15.5.1901: Wagner nous a laissé diverses formules pour accommoder la musique au théâtre, dont on apercevra un jour toute l'inutilité. Que... il ait fondé le „leitmotiv guide" à l'usage de ceux qui ne savent pas trouver leur chemin dans une partition, c'est parfait et cela lui permettait d'aller plus vite... (loc. cit., 40 f.); *Critique des critiques: „Pelléas et Mélisande"*, Interview mit R. de Flers (16.5.1902): Certes, mon procédé... ne doit rien à Wagner. Chez lui chaque personnage a pour ainsi dire son „prospectus", sa photographie, son „leitmotiv" dont il se fait toujours précéder. J'avoue estimer cette méthode un peu grossière (271).

Einer ebenso antiromantischen, auf Objektivität des mus. Ausdrucks bedachten Einstellung entspringt I. Strawinskys Ablehnung der „monumentalen Absurdität", unter dem Begriff des Leitmotivs „jedem Requisit, jedem Gefühl und jeder Person des Musikdramas eine Art Garderobennummer zu geben", wie es in Anspielung auf Debussys Bonmot des Adreßbuches heißt; denn — darauf zielt Strawinskys einleitende, rhetorische Frage — man verlange Unmögliches von der Musik, wenn sie illustrative Dienste leisten solle:

Poétique mus. ([Cambridge, Mass. 1942] NA Paris 1945): N'est-ce pas, en effet, lui demander l'impossible que d'attendre qu'elle exprime des sentiments, qu'elle traduise des situations dramatiques, qu'elle imite enfin la nature? Et, comme si ce n'était pas assez de la condamner au métier d'illustrateur, le siècle auquel nous devons ce qu'il a appelé le progrès des lumières a inventé par surcroît cette absurdité monumentale qui consiste à distribuer à chaque accessoire comme à chaque sentiment et à chaque personnage du drame lyrique une sorte de numéro de vestiaire qu'on dénomme *leitmotiv*, ce qui faisait dire à Debussy que la *Tétralogie* lui apparaissait comme un vaste Bottin musical (116 f.).

Th. W. Adorno weist in seiner ästhetisch fundierten Kritik am Begriff des Leitmotivs dessen positive Interpretation als Symbol (vgl. oben, II. (2)) mit Nachdruck zurück; er erblickt vielmehr in Wagners Musik eine Verdinglichung des Ausdrucks im Sinne einer negativen Zuspitzung des Symbols zur Allegorie, deren „Starrheit" einem „dynamischen Kompositionsstil" widerspreche:

Versuch über Wagner (1952), in: *Die mus. Monographien*, Gesammelte Schriften XIII (Ffm. 1971): Wenn die Einheit von Geste und Ausdruck im Leitmotiv nicht gelingen kann..., so besagt das nicht weniger, als daß die Geste niemals unvermittelt sich selber zu beseelen vermag. Vielmehr stellt sie ein Seelisches vor. Spezifisch für den Wagnerschen Ausdruck ist das intentionale Moment: das Motiv vermittelt als Zeichen eine geronnene Bedeutung. Wagners Musik verhält sich... wie die Schrift zum Wort... Ihr Ausdruck stellt sich nicht dar, sondern wird dargestellt. Die Beschlagnahme eines aus der vergeistigten Totalität Herausgefallenen, bloß Auswendigen durch Bedeutungen, die es zu repräsentieren hat, und die so gut ausgewechselt werden können wie ihre Repräsentanten, prägt die Wagnerschen Leitmotive als Allegorien... Die orthodoxe Wagnerexegese, der doch gewiß der Allerweltsbegriff des Symbolischen ans Herz gewachsen war, hat gleichwohl den allegorischen Charakter der Leitmotive unwillkürlich hervorgehoben, indem sie jedem seinen starr identifizierenden Namen gab, vergleichbar dem Spruch, der unter dem allegorischen Bilde dessen Bedeutung enträtseln soll... Die Leitmotive sind Bildchen, ...und ihre Starrheit ist es, die der psychologischen Dynamik die Grenze setzt, ja oftmals sie Lügen straft. In der Götterdämmerung, wo der dynamische Kompositionsstil auf ein älteres Motivmaterial von größter allegorischer Sprödigkeit angewandt wird, liegt der Widerspruch offen zutage (42 f.).

Und so zieht Adorno von der Bemängelung des allegorischen Charakters, dessen Kommentarbedürftigkeit die „Bankrotterklärung" der Ästhetik Wagners darstelle, eine gerade Linie über R. Strauss' „Illustrationstechnik" bis hin zur plakativen Filmmusik, die den „Verfall des Leitmotivs" besiegele:

Schon zu Wagners Zeit hat das Publikum die Leitmotive krud auf die Personen bezogen, die sie charakterisieren, eben weil sie mit den geistigen Bedeutungen nicht unmittelbar verschmolzen sind, mit denen eins zu sein sie doch vorgeben: die Notwendigkeit der Kommentare war stets schon die Bankrotterklärung von Wagners eigener Ästhetik des unmittelbar Einen. Der Verfall des Leitmotivs ist diesem immanent: er führt über die geschmeidige Illustrationstechnik von Richard Strauss geradewegs zur Kinomusik, wo das Leitmotiv einzig noch Helden oder Situationen anmeldet, damit sich der Zuschauer rascher zurechtfindet (44).

Indes erhebt C. Dahlhaus Einspruch gegenüber der Kritik Adornos, die mit der Identifikation von „Benennung" und „Wesen der Motive" von einer schiefen Voraussetzung ausgehe und dadurch nicht zwischen „allegorischen" und „expressiven Motiven" differenziere:

Richard Wagners Musikdramen (Velber 1971): Und die Kritik Theodor W. Adornos an der Leitmotivtechnik, eine Kritik, die davon ausgeht, daß die identifizierende Benennung das Wesen der Motive treffe (ihnen also nicht von außen aufgezwungen sei), ist schief. Adorno macht es Wagner zum Vorwurf, daß ein Motiv, das einerseits prätendiere, spontaner, unwiederholbarer Ausdruck von Seelenregungen zu sein, andererseits durch den Namen, den es trage, zum allegorischen Bildchen erstarre...
Der Einwand konfundiert jedoch, was zu trennen wäre. Die musikalischen Allegorien im TRISTAN... sind nicht verwandelter, gleichsam gefrorener Ausdruck, sondern es gibt bei Wagner allegorische neben expressiven Motiven, ohne daß allerdings die Grenze immer scharf zu ziehen wäre. Das Todes- und das Tagesmotiv sind primär... musikalische Allegorien.
Und es ist kein Zufall, daß die Bezeichnung gerade dieser Motive seit Hans von Wolzogens erstem Leitfaden feststeht, ohne jemals angefochten zu werden. Umgekehrt ist bei den Motiven unverkennbar expressiven Charakters,

die sich um die zentralen Momente der inneren Handlung — um Liebes- und Todessehnsucht, die eines sind — gruppieren, die Namengebung... immer unsicher gewesen. Die Gefühlsdialektik widersetzt sich identifizierenden Bezeichnungen (63 f.).

(3) Einige Autoren sehen sich explizit zur DISTANZIERUNG VON EINER MUSIKALISCH OBERFLÄCHLICHEN AUFFASSUNG, die beim Gebrauch des Terminus Leitmotiv nicht selten zu beobachten ist, veranlaßt; inwieweit manche darüber hinaus von der Polemik gegen R. Wagner, die zuweilen mit dem Begriff verbunden ist, sich haben beeindrucken lassen, sei dahingestellt.
H. von der Pfordtens eingehende Begründung seiner Skepsis gegenüber der leichtfertigen Verwendung des Terminus Leitmotiv, die das wirkliche Verständnis der Musik Wagners wenn nicht überhaupt verstelle, so doch zumindest erschwere, bietet zugleich einen treffenden Situationsbericht der rapiden Verbreitung dieses Begriffes:

Das Leitmotiv als Stilprinzip, in: *Mus. Essays*, N. F. (München 1899): Seit Richard Wagners Musikdramen... spricht man überall von den sogenannten Leitmotiven. Zu den besonders anfangs befremdenden und schwer verständlichen Werken erschienen Leitfäden, welche Dichtung und Musik zu erläutern... suchten; ...es wurde üblich, jedes einzelne Motiv mit einem Namen zu belegen, so daß wir schließlich ein ganzes Heer von benannten Leitmotiven vor uns erblicken (207);
Mag auch die Benennung der Leitmotive mehr äußerlich und nebensächlich erscheinen, so ist sie doch von Wichtigkeit für das Verständnis und die Beurteilung der Sache selbst. Ich bin wenigstens überzeugt, daß die immer noch weit verbreitete falsche Auffassung des Motiv-Prinzips mit darauf beruht, daß man sich mit oberflächlicher Kenntnisnahme der benannten Motive begnügen und zurechtfinden zu können glaubt... So kommt es, daß heutzutage noch davon gesprochen wird, Wagners Musik bestünde aus lauter Motiven; unwillkürlich denkt man sich darunter eine potpourriartige Aneinanderreihung von zahllosen Floskeln...
Wenn freilich Wagner nichts anderes gethan hätte, als jeder Person, jeder Sache und jeder Idee, die für sein Drama wichtig war, ihr Leitmotiv zu verleihen und dieses nun ertönen zu lassen, so oft die betreffende Person auftritt oder nur genannt wird, so oft die Idee ausgesprochen oder angedeutet erscheint — ja dann bliebe uns nur die Wahl, von geistvoller Künstelei oder geistloser Spielerei zu reden. Und dahin muß verkehrte Anschauung in der That gelangen (208).

H. von Wolzogen erwägt 1906 sogar, auf den Terminus Leitmotiv zu verzichten, da er — obwohl allein mit der dramatischen Textvorlage in Beziehung stehend — einer äußerlichen Auffassung der Musik Vorschub leiste; statt dessen schlägt Wolzogen die Prägung einer Bezeichnung wie Ausdrucksthemen vor zur Benennung des spezifisch mus. Moments im „musikalisch-dramatischen System der ‚Leitmotive'":

Mus.-dramatische Parallelen (Lpz. 1906): Daß sich gerade dieses mißdeutbare Wort bei uns eingebürgert hat, ist ein Unglück, wofür es nur einen zweifelhaften Trost in der Tatsache gibt, daß eben kein besseres zu finden war.
...Das Leitende im Begriff des „Leitmotivs"... verleitete nur zum Mißverständnis. Man mußte denken..., daß diese musikalische Form das logische Verständnis für die Musik von außen her durch deren sonst undurchdringliche Labyrinthe zu leiten habe.
In Wahrheit bezieht sich... das Leitende einzig auf das dichterische Element im Kunstwerke. Die „Leitmotive" sind... nur in der dramatischen Dichtung zu suchen. Was ihnen in der Musik entspricht, ist vielmehr der an sich rein musikalische Ausdruck eben dieser im Drama gegebenen... Motive. Daneben gibt es in der Musik auch andere Motive, die nur zum Ausdruck der Stimmung oder Empfindung dienen, woraus die dramatische Äußerung... erst hervorgeht. Vom musikalischen Standpunkt aus bedeuten diese wie jene Motive gleicherweise nur die thematischen Ausdrucksformen, aus denen das Musikstück... geschaffen wird...
Um die Musik vor Mißverständnis möglichst zu bewahren, hätte man besser getan, den wer weiß woher zugeflogenen... Begriff des „Leitmotivs" beizeiten zu ersetzen... Im Anschluß an die eben versuchte Auseinandersetzung könnte man vielleicht das Wort Ausdrucksthemen bilden wollen (5 f.).

Wie dezidiert Wolzogen die Ablehnung des Terminus Leitmotiv vorträgt, zeigt die Tatsache, daß er eine vermeintliche Urheberschaft, die ihm bis heute wohl aufgrund seines maßgeblichen Anteils an der Ausbreitung des Wortes Leitmotiv fälschlicherweise oft zugesprochen wird, weit von sich weist:

Wer es „erfunden" hat, scheint nicht mehr festzustellen. Erzählt die Legende, ich sei der Schuldige, so könnte ich doch nicht mit gutem Gewissen behaupten, daß ich mir dessen bewußt wäre (215).

A. Lorenz will den Terminus Leitmotiv zwar nicht vollständig preisgeben, aber doch die mus. Begriffsbedeutung gegenüber der dramatisch-poetischen wesentlich akzentuieren, weil er ähnlich wie Pfordten davon ausgeht, daß die dramatische Funktion in der bisherigen Wagner-Literatur über Gebühr hervorgehoben und dadurch eine Untersuchung der mus. Sachverhalte, nicht zuletzt der Formgestaltung, verhindert worden sei:

Das Geheimnis d. Form bei Richard Wagner, Bd. I (Bln 1924): Die Aufdeckung der formalen Wellen in den Werken Wagners muß für die theoretische Erkenntnis des Musikeindrucks im allgemeinen von größtem Werte sein. Aber auch in der besonderen Wagnerforschung füllt mein Buch eine — unbegreifliche — Lücke aus, da die Musik des Bayreuther Meisters, die bisher immer nur vom Standpunkt der Leitmotive aus betrachtet worden ist, erst durch meine Untersuchungen ins rechte Licht gerückt wird (VI);
Bd. II (Bln 1926): Daß die Musik aus einheitlichen, sich über das ganze Werk erstreckenden Motiven aufgebaut

ist, ist bekannt. Die Beziehungen dieser „Leitmotive" zu den Ideen der Dichtung sind durch die sogenannte „Leitfadenliteratur"... bis zum Überdruß breitgetreten worden. Diese, die „dichterische Funktion" der Motive geht uns bei der Untersuchung des musikalischen Baues gar nichts an. Wir haben nur die „musikalische Funktion" dieser Tongebilde ins Auge zu fassen, in welchem Sinne sie nichts anderes sind als Themen oder Thementeile eines symphonischen Satzes (4);
Bd. III (Bln 1930): Die Theorie... ist... zu verwerfen..., daß die ganze Musik Wagners durch mechanisches Ankleben der Leitmotive an den Text nur die Folgeerscheinung einer regellosen willkürlichen Wortdramatik sei (4);
Dem inneren wahren Leben des Gesamtkunstwerkes kommen wir viel näher, wenn wir die Handlung aus dem Aufbau der Themen erfassen, als wenn wir die Leitmotive aus der Handlung erklären (5).

Der zuletzt zit. Passus verdeutlicht, daß Lorenz die dramatisch-mus. Kausalität, die dem Begriff des Leitmotivs innewohnt, geradewegs umkehrt, indem aus der Einsicht in die thematischen Zusammenhänge das Verständnis der Handlungsvorgänge erwachsen soll. Abgesehen von dieser Eigenwilligkeit, hat Lorenz jedenfalls mit dem Postulat einer musik-analytisch orientierten Interpretation der an den Begriff des Leitmotivs gebundenen Werke Wagners für die zukünftige Forschung, die implizit daran anknüpft, eine wichtige Perspektive eröffnet:

G. Knepler, *Richard Wagners mus. Gestaltungsprinzipien* (Beitr. zur Musikwiss. V, 1963): Der Hinweis auf das thematische Material, das Wagner mit so neuartiger Konsequenz anwendet, war notwendig; Wolzogens Verständnis für dramaturgische Zusammenhänge steht außer Frage. Doch die fast ausschließliche Konzentration auf die Beziehungen zwischen den „Leitmotiven" und den dramatischen Geschehnissen hat den Blick für andere Zusammenhänge getrübt (33);
C. Dahlhaus, *Richard Wagners Musikdramen* (Velber 1971): Die Wagner-Literatur... ist durch Nicht-Musiker... geprägt worden... Und die Zusammensetzung aus weitgespannter geschichtsphilosophischer Spekulation, unersättlicher und rücksichtsloser Lust am Biographischen und einer seltsamen Genügsamkeit im Musikalischen, deren Ehrgeiz über das Etikettieren von Leitmotiven kaum hinausreichte, ist jahrzehntelang für sie charakteristisch geblieben (7).

Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br. 1990

Live-elektronische Musik, Live-Elektronik

Kompositum aus dem engl. Adjektiv live, lebend, lebendig, wirklich, aktuell, direkt, unmittelbar, und → *Elektronische Musik* bzw. Elektronik.

I. Im Engl. begegnet der Ausdruck live electronic music Anfang der 1960er Jahre im Umfeld der von J. Cage zusammen mit D. Tudor durchgeführten Experimente mit elektroakustischen Apparaten und ihrer Verwendung in musiktheatralischen Aktionen.

II. K. Stockhausen verwendet die Bezeichnung live-elektronische Musik 1968 im Blick auf jene Phase seines kompositorischen Schaffens seit 1965, in der die Vermittlung von instrumentalen Klängen mit elektronischen Klängen während einer Aufführung in den Vordergrund des Interesses trat.

III. In der Folge findet der Terminus live-elektronische Musik, zumeist verkürzt zur Bezeichnung Live-Elektronik, Eingang in die Sekundärliteratur der Neuen Musik sowie der Jazz- und Rockmusik. Dabei wird die Begriffsbedeutung häufig auf den rein technischen Aspekt der elektronischen Klangumwandlung im Konzertsaal bezogen.
(1) Im Engl. wird das Wort live electronic music — oder das Bezeichnungsfragment live electronic — im Anschluß an die Definitionen Cages aufgegriffen, wobei die Unterschiedlichkeit der einbezogenen technischen Sachverhalte bei einigen Autoren einen eher weit gefassten Wortgebrauch anzeigt.
(2) Andere Definitionen orientieren sich näher an Sinngebungen, die sich aus den speziellen Verfahrensweisen elektronischer Klangumformung während einer Aufführung in Verbindung mit bestimmten kompositorischen Konzeptionen seit Mitte der 1960er Jahre ergeben.

I. Im Engl. begegnet der Ausdruck live electronic music Anfang der 1960er Jahre im Umfeld der von J. Cage zusammen mit D. Tudor durchgeführten Experimente mit elektroakustischen Apparaten und ihrer Verwendung in musiktheatralischen Aktionen. Eine größere Offenheit in bezug auf unterschiedlichste Klänge und Aktionen, die als mus. Material im erweiterten Sinne gelten können, verändert das Komponieren und Aufführen gegen Ende der 1950er Jahre und konfrontiert insbesondere die elektronische Musik verstärkt mit dem Problem ihrer mangelnden Spontaneität im Konzert. In Abhebung vom Begriff elektronische Musik entsteht der Begriff live-elektronische Musik in dem Zeitraum zwischen 1960 und 1964, wo diese Entwicklung zu konkreten kompositorischen Ergebnissen und einer daran orientierten Aufführungspraxis führt. Im Begleittext zu einer Schallplattenaufnahme seiner *Cartridge music* (1960) verwendet Cage 1962 nach einer Erläuterung der Instrumente und Materialien sowie der Aufführungssituation des Werkes das Wort electronic music in Beziehung zum Wort live und schafft damit die Voraussetzung für die spätere Begriffsbildung:

Cartridge Music, in: R. Kostelanetz, *John Cage* (New York 1970): Readings are taken, which are useful in performance, enabling one to go about his business of making sounds, generally by percussive or fricative means, on the object in a cartridge, changing dial positions on the amplifiers, making „auxiliary sounds" by use of the objects to which the contact microphones are attached, removing an object from a cartridge and inserting another, and, finally, performing „loops": these are repeated actions, periodic in rhythm. The term „loop" is borrowed from tape-music terminology. It describes a circle of magnetic tape, which permits repeated playing of the material recorded on it...
These objectives were uppermost in my mind when I supplied the material for *Cartridge Music*. First, to bring about a situation in which any determination made by a performer would not necessarily be realizable... Second, to make electronic music live. There are many ways to do this. The one I here chose was to make a theatrical situation involving amplifiers and loud-speakers *and* live musicians (144 f.).

Im letzten Absatz des Zitats zeigt sich die enge Beziehung des Versuchs „to make electronic music live" zur Gestaltung einer theatralischen Situation insgesamt. Zugleich beschreibt Cage den experimentellen Charakter der Aktionen, wodurch er in seine Auffassung, die er mit dem Wort live verbindet, den größeren Kontext seiner Idee von Musik einbringt, wie sie sich in den zentralen Begriffen experimental music (→ *Experiment, experimentelle Musik* III. (3)), chance operation und indeterminacy äußert (vgl. hierzu *John Cage*, Ffm., London u. New York 1962, 48 f.; ferner zum Begriffsfeld life bzw. living im Zusammenhang mit Cages Musikanschauung *Experimental Music* [1958], in: J. Cage, *Silence*, London 1968, 12). Zur Erläuterung der technischen Seite nennt er als wichtige Apparate und Utensilien zur Klangerzeugung Tonabnehmer und Verstärker, welche Lautstärke und — allerdings nur sehr begrenzt — Klangfarbe verändern können, sowie Kontaktmikrophone. Somit zeigt sich hier ein Doppelaspekt des Wortes live, in dem sich technische Innovatio-

nen mit den grundsätzlichen ideellen Konzeptionen Cages verbinden. Ebenso ist auch die Verwendung des Wortes „loop" für wiederkehrende Aktionen doppelsinnig gemeint, indem ein Wort aus der Terminologie der Tonbandmusik zugleich im übertragenen Sinne zur Beschreibung von Aktionen oder Situationen im Konzert herangezogen wird.
In denselben Zeitraum 1961-62 fällt Cages Arbeit an *Atlas Eclipticalis*. Dieses Werk wird zusammen mit *Winter music* (1956-57) in einer beide Werke vereinigenden elektronischen Fassung im Jahre 1964 aufgeführt. Die dazu erschienene Programmnotiz von E. Downes enthält nach einer kurzen Beschreibung aleatorischer Verfahrensweisen eine als Zitat angegebene Äußerung Cages, die wahrscheinlich einer der ersten schriftlichen Belege des Begriffs live electronic music ist:

‚Atlas Eclipticalis' with ‚Winter Music' (1964), in: Kostelanetz, *op. cit.*: It is also an example of what may be called „live" electronic music. Most electronic music is dependent on magnetic tape for its performance and so becomes a recording. This music uses electronic circuits (microphones, amplifiers, loud-speakers) in connection with musical instruments (143).

Das Wort „connection", zu dtsch. Verbindung, charakterisiert verhältnismäßig unspezifisch die Beziehung zwischen elektronischer und instrumentaler Sphäre, da die technischen Möglichkeiten gegenseitiger Beeinflussung während einer Aufführung zu diesem Zeitpunkt noch wenig entwickelt sind (weshalb nur von Klangveränderung und noch nicht von Klangumwandlung gesprochen werden kann). Cages Formulierung „It is also an example of what may be called ‚live' electronic music" legt aufgrund der Anführungszeichen nahe, daß er hier selbst den Ausdruck prägt, indem er ihn als mögliche Bezeichnung zur Wahl stellt mit besonderer Hervorhebung des mit dem Adjektiv live angesprochenen Aspekts der direkten Klangveränderung. Die Behutsamkeit der Formulierung, die in den Wörtern „what may be called" mit anklingt, könnte aber auch so verstanden werden, daß Cage den Ausdruck übernommen hat. Dazu schreibt der amerikanische Komponist und Musikwissenschaftler L. Cross, der selbst einige Jahre mit Cage und Tudor zusammengearbeitet hat, im Rückblick:

Brief an d. Verf. (6.4.1988): I first heard the phrase „live electronic music" directly from John Cage and David Tudor, when I was beginning my collaborations with them in the early 1960s. They had become disenchanted with „tape music;" Cage said that to him it was „frozen" music lacking in spontaneity.

Cross' Aussage, Cage habe an elektronischer Musik fehlende Spontaneität bemängelt, weist darauf hin, daß mit dem Wort live-elektronisch ursprünglich eine Opposition zwischen live und elektronisch bezeichnet war. Dies stimmt mit den eingangs skizzierten Problemen, vor die sich Cage Ende der 1950er Jahre gestellt sah, überein und läßt eine Begriffsbildung, einhergehend mit den Lösungen der Probleme und sie zugleich reflektierend, durchaus denkbar erscheinen. Die Herkunft der — wie Cross sie nennt — Wendung live electronic music ist für ihn nicht ganz geklärt; gleichwohl beschreibt er im folgenden die Umstände der durch sie bezeichneten Verfahrensweisen genauer:

loc. cit.: It would be difficult to say that he [Cage] and Tudor were the first to use this terminology to distinguish their new approach from electronic music on tape, but certainly they were the best known of the early practitioners of the „live" genre.
One of the earliest identifiable pieces of „live" EM is Cage's *Cartridge Music* (1960) „for amplified small sounds," in which the performer or performers is/are to make use of phonograph cartridges as transducers in picking up and then amplifying the „small sounds". Cage and Tudor would insert lengths of wire, „slinkies" (the spring-like children's toys), and other such things into the stylus receptacles of the cartridges, so that they could come in contact with whatever was making the „small sounds" for the purpose of amplifying them. At this same time, Cage and Tudor began their extensive use of contact microphones, which were inexpensive and easily attached to various sound-producers. Tudor often modified the amplified sounds with modulating, filtering, and other processing equipment. Since the 1960s, he has assembled a large collection of custom-made electronic gear; many of the devices were of his own manufacture.

Mit *Cartridge Music* nennt Cross in Übereinstimmung mit der oben zit. Äußerung Cages aus dem Jahre 1962 eines derjenigen Werke, mit denen die Problemstellung, die zur Prägung des Begriffs live-elektronische Musik führte, eng verknüpft war.
Indes kommen für die Frage nach der nicht ganz geklärten Herkunft des Begriffs noch andere Entwicklungen elektronischer Musik in Betracht, die zeitgleich zu den Experimenten in den USA in Europa stattfanden. In der Ausarbeitung von K. Stockhausens KONTAKTEN *für elektronische Klänge, Klavier u. Schlagzeug* (1959-60) zum mus. Theater der ORIGINALE (1961) spielten theatralische Aktionen synchron mit Musik ebenfalls eine grundlegende Rolle. Anfang der 1960er Jahre wurden somit zwei Erfahrungen wichtig: zum einen die Kombination von elektronischen mit nicht-elektronischen Klängen als technisches Problem auch der KONTAKTE, zum anderen die Erweiterung der Aufführungspraxis. Die unmittelbare zeitliche Nähe zu den Experimenten Cages — eingedenk der Tatsache, daß einige der Spieler sowohl in Cages *Cartridge Music* als auch in Stockhausens ORIGINALEN mitgewirkt haben, wie beispielsweise D. Tudor — läßt vermuten, daß hier ein direkter oder indirekter Austausch von Ideen stattgefunden hat, in dessen Verlauf oder als

dessen Konsequenz möglicherweise auch der Begriff live-elektronische Musik geprägt wurde.

II. K. Stockhausen verwendet die Bezeichnung live-elektronische Musik 1968 im Blick auf jene Phase seines kompositorischen Schaffens seit 1965, in der die VERMITTLUNG VON INSTRUMENTALEN KLÄNGEN MIT ELEKTRONISCHEN KLÄNGEN WÄHREND EINER AUFFÜHRUNG in den Vordergrund des Interesses trat.

Wie Stockhausen 1965 rückblickend darlegt, waren zuvor die technischen Möglichkeiten, „die Musiker in einer von Aufführung zu Aufführung variablen Weise auf die Elektronische Musik reagieren zu lassen und auch die Wiedergabe der Elektronischen Musik durch Stoppen und Starten des Magnetophons, durch Variation der Dynamik, durch Schließen und Öffnen einzelner Kanäle vom jeweiligen Spielverlauf der Instrumentalisten abhängig zu machen", noch sehr begrenzt (Einführungstext zu MIKROPHONIE I, in: *Texte zur Musik 1963-1970*, Bd. III, Köln 1971, 58). Ausgehend von diesem Problem, das sich für Stockhausen seit den KONTAKTEN stellte, widmete er daraufhin ein Hauptaugenmerk der kompositorische Zielsetzung, „Elektronische Musik und Instrumentalmusik auf eine noch engere Weise miteinander zu verbinden, vielleicht sogar eine Lösung zu finden, in der eine unauflösbare Verschmelzung und Rückkopplung zwischen beiden Bereichen stattfände" (loc. cit.).

Mit der Bewältigung dieses Problems in der MIKROPHONIE I (1964) wird für den Begriff einer live-elektronischen Musik der Gedanke einer Vermittlung zwischen instrumentaler und elektronischer Sphäre konstitutiv. Und so unterscheidet Stockhausen 1968 mit der Bezeichnung live-elektronische Musik diese neue, seit etwa 1964 verwirklichte Entwicklung von der herkömmlichen elektronischen Musik, wobei er damit als einen weiteren, wesentlichen Aspekt die Vorstellung einer bestimmten Aufführungssituation verknüpft:

Interview mit P. Bockelmann (1968), in: *Texte*..., Bd. III: Es werden irgendwelche Klangquellen benutzt. Das können auch traditionelle Instrumente sein. Es kann irgendein Gegenstand sein, mit dem man Klangschwingungen erzeugt. Gleichzeitig während der Hervorbringung solcher Schwingungen bedient eine zweite Gruppe von Musikern elektronische Apparaturen, die all das, was man früher im Studio machte, *gleichzeitig* während des Spiels von Instrumentalisten realisiert. Das sieht dann so aus, daß *eine* Gruppe von Musikern Schallschwingungen erzeugt, eine *zweite* Gruppe von Musikern diese Schwingungen auffängt mit Mikrophonen aller Art, die man mit der Hand bewegt, und eine *dritte* Gruppe von Musikern mit Hilfe von Filtern, Transformatoren, Modulatoren, Lautstärkereglern, von Verteilern von Klang im Raum auf verschiedene Lautsprecher — daß also diese dritte Gruppe die Klänge transformiert. Das bedeutet, daß es eine Art von live-elektronischer Musik gibt, die nicht zu verwechseln ist mit Musik, die mit elektrischen Instrumenten gespielt wird, wie das heute, vor allen Dingen auch in der Unterhaltungsmusik, üblich ist (305 f.).

Diese Beschreibung enthält zum einen den rein technischen Vorgang der direkten Klangumwandlung — im Unterschied zur Klangveränderung bei Cage — mit elektronischen Mitteln; darüber hinaus deutet Stockhausen mit der Formulierung „daß... eine *zweite* Gruppe von Musikern diese Schwingungen auffängt" an, daß hier mit der Bezeichnung live-elektronische Musik analog zum Aspekt der Vermittlung zweier akustischer Bereiche — nämlich instrumental und elektronisch — auch eine Interaktion zwischen den Spielern angesprochen ist, wodurch das Wort live in seiner Bedeutung erweitert wird. Im Zusammenhang mit dieser Aufführungssituation erhält die Bezeichnung live-elektronische Musik zusätzliche Bedeutungen aus dem größeren Umfeld der für Stockhausen seit 1968 zentralen Vorstellung einer intuitiven Musik (siehe den Programmtext zu KURZWELLEN [1968], in: *Texte*..., Bd. III, 112 ff.).

Die Idee einer live-elektronischen Musik wird zudem bereichert durch den Gesichtspunkt, daß Stockhausen auch das Publikum in solche Prozesse einbezogen wissen will, wenngleich nicht aktiv im Sinne eines Mitspielens, sondern aktiv im Erleben der Musik innerhalb dieser bestimmten Aufführungssituation:

Die Zukunft d. elektroakustischen Apparaturen in d. Musik (1974), in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): Die Wellen, die jede Person ausstrahlt und die wir spüren, wenn eine Person im Raum ist, auch wenn wir akustisch und optisch nichts wahrnehmen können, sind im Zustand äußerster musikalischer Konzentration bei besonders medial begabten Künstlern von unerhörter Energie und Ausstrahlungskraft.

Man hat diese Schwingungen bisher völlig außer acht gelassen, obwohl instinktiv jeder irgendwie weiß, daß die Teilnahme an einer Live-Aufführung inspirierter Künstler bisher durch keine Übertragung — ob direkt oder verzögert — zu ersetzen ist. Die Tatsache, daß sich elektronische Musik zum Beispiel, die in Tausenden von Lautsprechervorführungen mit Publikum ausprobiert wurde, von der bandgespeicherten immer mehr zur live-elektronischen Musik entwickelt, obwohl diese zunächst wieder technisch primitiver ist als die im Studio produzierte elektronische Musik, sollte sehr zu denken geben. Es hat nicht nur etwas damit zu tun, daß man bei Live-Aufführungen die Musiker *sieht* und bei Tonbandvorführungen nicht. Sondern es handelt sich darum, daß die gesamte musikalische Übertragungstechnik bisher wesentlichste Schwingungen außer acht gelassen hat, die für Musik maßgeblich sind (433).

Damit tritt, ähnlich wie bei Cage, für Stockhausen in der Verwendung der Bezeichnung live-elektronische Musik ein Doppelaspekt hervor, der bei ihm

aus dem Anliegen entsteht, einerseits den technischen Vorgang der Vermittlung zwischen instrumentalen und elektronischen Klängen durch direkte Klangumwandlung im Konzert mit verschiedenen Geräten, andererseits die damit verbundene Idee einer mus. Kommunikation auf intuitiver Basis mit ein und demselben Wort zu benennen. Beide Komponisten gebrauchen daher auch andere Termini aus dem Bereich der elektronischen Musik sowohl im konkret technischen als auch im übertragenen Sinne, wie sich aus mehreren der zit. Aussagen ersehen läßt, beispielsweise beim Wort „loop" (vgl. oben, I.) oder „Schwingung". Im Unterschied zu Cage betont Stockhausen mit dem Wort live verstärkt den Aspekt der Vermittlung und meint darüber hinaus mit seiner Idee von Kommunikation kein gestisches, theatralisches Agieren gleichzeitig zur Musik, wie zu Beginn der 1960er Jahre noch in den ORIGINALEN, sondern ein mus. „geistiges Mitmachen" (Einführungstext [1969] zu AUS DEN SIEBEN TAGEN, in: *Texte*..., Bd. III, 125). Die erweiterte Bedeutung des Wortes live-elektronische Musik bezieht sich hier mehr auf innere oder, mit Stockhausen gesprochen, intuitive Vorgänge.

III. In der Folge findet der Terminus live-elektronische Musik, zumeist verkürzt zur Bezeichnung Live-Elektronik, Eingang in die Sekundärliteratur der Neuen Musik sowie der Jazz- und Rockmusik. Dabei wird die Begriffsbedeutung häufig auf den REIN TECHNISCHEN ASPEKT DER ELEKTRONISCHEN KLANGUMWANDLUNG IM KONZERTSAAL bezogen. Die allmähliche Durchsetzung dieser Bezeichnung im dtsch. Sprachraum sowie die Neuartigkeit der mit ihr bezeichneten Verfahrensweisen widerspiegelt sich in einer Äußerung von U. Dibelius, der zu Beginn der 1970er Jahre noch von der „sogenannten Live-Elektronik" spricht:

Szene u. Technik. Zwei Aspekte einer Entwicklung, in: *Die Musik d. sechziger Jahre*, hg. von R. Stephan, Veröff. d. Instituts für Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt XII (Mainz 1972): Selbstredend ist der Weg von einer solchen ersten ‚Kontakt'-Aufnahme [gemeint ist die Verbindung von instrumentalen und elektronischen Klängen in Stockhausens KONTAKTEN] mit ihren imitatorischen oder reaktiven Wechselbeziehungen bis hin zur sogenannten Live-Elektronik mit variablem Zuspielen vorpräparierter Bänder oder der aktuellen Modulation und Transformation realer Klänge noch genau so weit wie der Weg vom bewußten Einbezug interpretatorischer Freiheiten bis zur kaum noch gelenkten, mehr sich selbst überlassenen Improvisation (62).

Festzuhalten ist hier, daß bei dieser Verwendungsweise das Wort live-elektronisch vom Wort Musik abgespalten und als Bezeichnung Live-Elektronik substantiviert wird, um den rein technischen Aspekt jenseits der Musik als eigenen Bereich zu benennen. Im Unterschied zu Cage oder Stockhausen beschränken sich somit andere Autoren darauf, das Adjektiv live als einen Zusatz zu dem Begriff elektronisch anzusehen, häufig ohne weitergehende ideelle Implikationen:

H. Eimert u. H. U. Humpert, *Das Lexikon d. elektronischen Musik* (Regensburg 1973): *live* (engl., unmittelbar, direkt; in einigen Publikationen... fälschlicherweise life geschrieben) setzt sich als Begriff zur Charakterisierung des früher selbstverständlichen Musikmachens in der Realzeit immer mehr durch, seit die Schallspeicherung durch Tonband und Schallplatten als Konkurrent des öffentlichen Musizierens im Konzertsaal immer größere Bedeutung gewonnen hat. Im Bereich des Rundfunk- und Fernsehwesens werden Direktübertragungen Live-Sendungen genannt. In der Elektronischen neuen Musik bezeichnet →Live Electronic eine Annäherung an die gewohnten Musizierformen (190 b);
Live Electronic (engl., auch als „Live-Elektronik" eingedeutscht) bezeichnet eine Entwicklung der Elektronischen neuen Musik, die zu Anfang der 1960er Jahre einsetzte und den Versuch darstellt, die Realisation elektronischer Klänge aus der Abgeschiedenheit der Studios in die Konzertsäle zu verlegen (ibid.).

(1) Im Engl. wird das Wort live electronic music — oder das Bezeichnungsfragment live electronic — im Anschluß an die Definitionen Cages aufgegriffen, wobei die Unterschiedlichkeit der einbezogenen technischen Sachverhalte bei einigen Autoren einen eher WEIT GEFASSTEN WORTGEBRAUCH anzeigt. Mit Schwergewicht auf der Entwicklung Neuer Musik um 1960 in den USA verwendet L. Cross das Wort live electronic music zur Kennzeichnung des Neuen im Zusammenhang mit den Experimenten Cages und Tudors, und zwar gezielt zur Unterscheidung von der bei ihm mit dem Wort electronic music angesprochenen Tonbandmusik, wie sie bis dahin komponiert wurde. Im Sinne der weiter oben skizzierten Problematik (vgl. I.), betont er die ursprüngliche Opposition zwischen live und elektronisch:

Electronic Music, 1948-1953 (Perspectives of New Music VII, H. 1, 1968): In the early 1960's Cage and David Tudor established the continuing trend of „live," as opposed to taped, electronic music (56).

Cross scheint einer der ersten Autoren zu sein, die das Wort live electronic music seit 1968 der Terminologie Neuer Musik zuführen, weshalb er im folgenden Passus die damit verbundene Entwicklung noch näher erläutert, und zwar im Sinne Cages:

op. cit.: By the early 1960's, two additional branches had been added to electronic music, „computer music" and „live electronic music." Both appear to have developed as reactions to the limitations and slow pace of tape realization, with its necessary requirements of splicing, mixing, and re-recording (61).

Zu Beginn der 1970er Jahre tritt live electronic oft vom Wort music getrennt als eigenständiger Ausdruck auf, was die Tatsache widerspiegelt, daß die so bezeichnete Klangumwandlung inzwischen als technischer Bereich unabhängig von bestimmten kompositorischen Konzeptionen existiert. M. Nyman kann daher von einem Gebrauch der „Live electronics" sprechen. Dies ist sprachlich möglich, indem auch hier das Wort live als Eigenschaftsbezeichnung dem Wort electronics zugeordnet, beides zusammen wiederum als Sachbezeichnung unabhängig vom Wort music gebraucht und nicht zur Bestimmung von Eigenschaften jenem vorangestellt wird, wie es im Ausdruck live electronic music der Fall ist:

Experimental Music. Cage and beyond (New York 1974): Live electronics were used in two related ways. First, electronic versions were made of scores whose instrumentation was unspecified — such as Cage's *Variations II* and Wolff's *For 1, 2 or 3 People* — which could now draw freely on the new range of sound sources opened by electronics. Secondly, the way was prepared for pieces which specify a particular electronic system, which may in itself be inherently indeterminate and may or may not include a score for acting within its ‚electronic instrumentation' (75).

Gleichwohl sieht Nyman, wenn er in Anlehnung an E. Varèse eine Art von Musik fordert, „in which the composer, as Varèse pointed out, is in direct contact with the sounds he is using" (loc. cit.), die Möglichkeit, technische Verfahrensweise und Kompositionsmethode unauflösbar miteinander zu verknüpfen, weshalb für ihn im Extremfall der Unterschied zwischen Komponist und Ausführendem fortfällt:

op. cit.: But by using live electronic systems the composer and/or performer is given an even more direct contact with sound than Varèse could have had with tape manipulation and electronically generated sounds (76).

Stärker auf den theatralischen Aspekt hebt J. H. Appleton im New HarvardD (Cambridge, Mass. 1986) unter dem Stichwort *Electro-acoustic music* im Abschnitt *Live/electronic music* ab, wobei er ebenso die Einheit von Komponist und Aufführendem hervorhebt:

Because most electro-acoustic music existed on tape, a special genre was developed by composer-performers who sought „real time" performance of their music. Much early live/electronic music occurred in theatrical contexts (281 b).

Beide Verwendungen des Ausdrucks live electronic music bzw. live electronic stehen in der Nachfolge der von Cage und Tudor unternommenen Experimente.

In viel weiter gefaßter Bedeutung, und zwar sowohl historisch als auch im Blick auf die einbezogenen Sachverhalte, erscheint der Ausdruck live-electronic music bei G. Mumma:

Live-Electronic Music, in: *The Development and Practice of Electronic Music*, hg. von J. Appleton u. R. Perera (Englewood Cliffs 1975): The history of electronic music begins with live-electronic music... It is a common premise that electronic music became a reality because the magnetic tape recorder allowed a composer to work directly with stored sound. This premise thus places the beginnings of electronic music after the Second World War. But from 1885 on, patents for electrical and electronic music apparatus were issued at an accelerating rate. Much of this apparatus was to be used for live musical performance. Thus, we more rightfully place the beginnings of live-electronic music, at the latest, at the end of the nineteenth century (287).

Dies ist eine extreme Position, die aber in der Verwendung des Terminus live electronic bei einigen anderen Autoren zumindest tendenziell ebenso angelegt erscheint, so daß die im folgenden aufgezeigte Problematik auch für jene gelten kann. Mumma gebraucht hier das Wort live, um die Aufführung von Musik unter Hinzuziehung von elektrischen oder elektronischen Instrumenten, nicht aber die elektronische Modifikation von Klängen während einer Aufführung zu bezeichnen. Dabei trägt die Verwendung des Ausdrucks „live musical performance" oder, wie im folgenden Zitat, „live-performance" zusätzlich zur Ungenauigkeit der Bezeichnungsweise bei:

op. cit.: In 1939 John Cage composed the first of a series of live-performance works called „Imaginary Landscapes," which were to be performed with conventional instruments and electronic devices (291).

Darüber hinaus wird an beiden eben zit. Stellen nicht klar, worin für Mumma der Unterschied zwischen elektrisch und elektronisch liegt. Bei den von ihm angeführten Apparaten aus der ersten Hälfte des 20. Jh. (beispielsweise nennt er die Hammondorgel, *op. cit.*, 289) wird überwiegend elektrischer Strom als Energie zur originär mechanischen Klangerzeugung verwendet, wohingegen bei der elektronischen Musik nach 1950 die Klänge sowohl rein elektronisch produziert als auch modifiziert werden (vgl. auch das Begriffspaar „quantitativ" und „qualitativ" zur Kennzeichnung des Unterschieds zwischen elektrischer und elektronischer Klangmanipulation bei K. Stockhausen, Einführungstext [1965] zu MIKROPHONIE I, in: *Texte zur Musik 1963-1970*, Bd. III, Köln 1971, 59).

Diese Differenzierung, die grundsätzlich schon im Begriff elektronisch bzw. elektronische Musik ausgedrückt ist, bleibt auch für das Verständnis des Begriffs live-elektronisch von Bedeutung. Sie ist nicht zwangsläufig als ästhetisches Werturteil zu verstehen, sondern bezeichnet konkret einen veränderten Sachverhalt der Produktion und Modifikation von Klängen. Wichtig wird nun vor allem der Aspekt der Modifikation, da der Ausgangsklang der live-elektronisch genannten Klangumwandlung in der

Regel nicht-elektronischer Herkunft ist, was in den meisten Sinngebungen des Wortes live zwar vorausgesetzt wird, in ihm aber nicht ausdrücklich benannt ist.
Mumma vertritt auch hier eine abweichende Auffassung, indem er den Ausdruck live-electronic music auf die Transformation sowohl nicht-elektronisch als auch elektronisch erzeugter Klänge bezieht:

op. cit.: Electronic modification of electronically generated sound and electronic modification of acoustically generated sound are the two most common procedures of live-electronic music (296).

In einigen Publikationen wird der Ausdruck live electronic music in ähnlicher Bedeutung wie bei Mumma gebraucht. So geht in der Regel eine ungenau belassene Bestimmung der darunter gefaßten Sachverhalte einher mit einer großzügigeren Auslegung ihres historischen Standorts:

H. S. Howe jr., Art. *Electronic music*, New GroveD (London 1980): Live electronic music (other than that using specially designed instruments) had begun before the introduction of tape recording, when Cage included amplifiers and oscillators in the instrumentation of *Imaginary Landscape no. 2* (1942), but it was not until the 1960s that electronic means became widely used in live performance (VI, 108 b f.).

(2) Andere Definitionen orientieren sich näher an Sinngebungen, die sich aus den speziellen Verfahrensweisen ELEKTRONISCHER KLANGUMFORMUNG WÄHREND EINER AUFFÜHRUNG IN VERBINDUNG MIT BESTIMMTEN KOMPOSITORISCHEN KONZEPTIONEN seit Mitte der 1960er Jahre ergeben. Wohl vor dem Hintergrund eines zu weiten Verständnisses sowohl des Begriffs live-elektronisch als auch der mit ihm verbundenen Sachverhalte, worin sich eine Verselbständigung des technisch Machbaren vom kompositorisch Intendierten widerspiegelt, ist die folgende kritische Bemerkung K. Stockhausens zu sehen:

Weltmusik (1974), in: *Texte zur Musik 1970-1977*, Bd. IV (Köln 1978): Wenn man auf einem sehr begrenzten Instrument nur ganz bestimmte Töne erzeugen kann, so ist gerade diese Begrenzung eine Gewähr dafür, daß man eine sehr originelle Musik macht, die sich von derjenigen Musik stark unterscheidet, die man eben mit anderen Instrumenten ganz anderer Möglichkeiten erzeugen könnte, und ein live-elektronisches Universalinstrument, mit dem man theoretisch alles machen kann, tötet eher den Geist, als daß es ihn animiert (473).

Stockhausen hält hier einer unverbindlichen Auffassung von Live-Elektronik entgegen, daß kompositorische Konzeptionen untrennbar mit einer ihnen entsprechenden und sie beeinflussenden Material- bzw. Instrumentenauswahl verknüpft sein müssen. Dieser Forderung entsprechen daher Definitionen, die den Begriff live-elektronische Musik bzw. live-elektronisch stets im Zusammenhang mit bestimmten kompositorischen Konzeptionen, den aus ihnen resultierenden Werken und darüber hinaus mit den spezifischen Möglichkeiten seit Mitte der 1960er Jahre, die elektronische Klangumwandlung aktiv in die mus. Aufführungssituation einzubeziehen, verwenden:

D. Ernst, *The Evolution of Electronic Music* (London 1977): Stockhausen was among the first European composers to engage in live electronic music with his „Mikrophonie I" (1964). Logical paths of development are particularly evident in his music: „Mikrophonie I" embodies the extension of the concepts involved in the realization of the instrumental version of „Kontakte," i.e., the combination of instrumental with electronic sounds. „Kontakte" is the first example of this process, but the electronic elements are confined to prerecorded tape. The dualism between electronic and instrumental music is resolved in live performance for the first time in „Mikrophonie I" (165 f.).

Die von Cross erwähnte ursprüngliche Opposition zwischen live und elektronisch bestimmt Ernst in Anlehnung an Stockhausen genauer als das Problem der Kombination von instrumental und elektronisch (vgl. oben, II.). Erneut stellt sich in diesem Zusammenhang die Frage, ob es sich bei dem Ausgangsmaterial der live-elektronisch genannten Klangumformung notwendigerweise um nicht-elektronische Klänge handeln muß. Diese von Mumma nicht geteilte Auffassung (vgl. oben, III. (1)) gilt in den übrigen Definitionen offenbar uneingeschränkt, wird aber nicht immer so ausdrücklich geäußert wie im folgenden Beleg:

H.P. Haller, *Die Schumannschen Klangfarbengesetze u. d. Klangumformung in d. Live-Elektronik*, in: *Ferienkurse '78*, Darmstädter Beitr. zur Neuen Musik XVII (Mainz 1978): Unter Klangumformung in der Live-Elektronik verstehen wir die Klangumwandlung herkömmlicher akustischer Informationen, wie z. B. Vokal- oder Instrumentalklänge... Dabei ist Klangumformung immer Klangerweiterung, denn in der Live-Elektronik bleibt der Originalklang eines Instruments erhalten (85 f.).

An anderer Stelle ergänzt Haller diese Auffassung um einen hörpsychologischen Aspekt:

Live-Elektronik, in: *Internationales Seminar Rundfunk u. Neue Musik Baden-Baden / Freiburg im Breisgau 11.-13. September 1976. Referate u. Beitr.*, Teilton 3, Schriftenreihe d. Heinrich-Strobel-Stiftung d. Südwestfunks (Kassel 1980): So spielt zum Beispiel ein Klarinettist in traditioneller Weise, zusätzlich hören wir seinen mit einem Sinuston modulierten Klang. Der Zuhörer hört primär den Naturklang, er empfindet die elektronische Transformation als eine harmonisch-klangliche Erweiterung des Klarinettentones. Anders, wenn ich nur den modulierten Klang — auf Band aufgezeichnet — über Lautsprecher höre. Obwohl die gleichen Transformationstöne entstehen, hören wir primär einen synthetischen Klang. Dieser hörpsychologische Vorgang scheint mir ein äußerst wichtiges Moment für die Definition dieses Teilbereichs der „Live-Elektronik" zu sein: Gleichzeitigkeit des akustischen Geschehens, d. h. des Natur- und elektronisch umgeformten Klanges (41 a f.).

Ebenso hebt L. Nono diese Voraussetzung in einem Einführungstext zu seiner Kompos. *Das atmende Klarsein* (1981) hervor, indem er das Wort live genauer als „live-natural" interpretiert zur Kennzeichnung des Ausgangsmaterials der elektronischen Klangumwandlung und so als Bereich des Natürlichen unterscheidet vom Bereich des Künstlichen durch Transformation. Zugleich beschreibt er den kompositorisch nicht endgültig fixierten Möglichkeitsbereich im Zeitpunkt der Aufführung, wo beide Bereiche aufeinandertreffen:

Beitext zur Schallplatte ITL 70100 (1984): A small, eight-voice chorus — bass flute *and* a number of diverse possibilities of composition and spatial diffusion of the sounds generated — „live electronics" —... Not simply sound transformed as a unique perceptive phenomenon, or elaborated and fixed upon magnetic tape, but the „live-natural" sound of the chorus and bass flute and, *in the same moment* (and not in its temporal or visual succession) its „becoming something else", its germination both as compositional spectrum and as spatial dynamic (o. S.).

Wenn Haller und Nono betonen, daß nicht nur das Endprodukt aus einem Klang und seiner Transformation von Bedeutung ist, so erweitern sie die Auffassung des Begriffs live-elektronisch um die Perspektive der Hörer, für die der Ausgangsklang und seine Transformation gleichzeitig und doch voneinander unterscheidbar wahrzunehmen sein soll („Not simply sound transformed as a unique perceptive phenomenon"). Dies ist der Grund, weshalb die Umwandlung elektronisch erzeugter Klänge während einer Aufführung in der Regel nicht unter den Begriff live-elektronisch gefaßt wird, obwohl es vom Produktionsprozeß der Klänge her gesehen einleuchtend wäre. Ein solcher Vorgang wäre jedoch vom Hörer nicht als Transformation eines herkunftsmäßig verschiedenen Ausgangsklangs wahrnehmbar, da Ausgangs- und Transformationsklang auf dieselbe Weise erzeugt sind. Prinzipiell steht auch für Nono — wie für Cage und Stockhausen — als tragendes Kriterium der Gedanke einer Verbindung oder Vermittlung disparat erscheinenden mus. Materials im Hintergrund, was sich bei aller sonstigen Verschiedenheit der kompositorischen Ideen als ein gemeinsames Merkmal der einzelnen Auffassungen des Begriffs live-elektronische Musik bzw. live-elektronisch nachweisen läßt. Insofern charakteristisch für die Terminologie Neuer Musik, zielt dieser Begriff ebenso wie andere Termini letztlich auf das Verhältnis zwischen Komposition und Material.

Lit.: W. Gieseler, Kompos. im 20. Jh., Celle 1975; Chr. von Blumröder, Art. Live-Elektronik, Brockhaus-RiemannL, hg. von C. Dahlhaus u. H. H. Eggebrecht, Bd. II, Wiesbaden u. Mainz 1979.

Albrecht von Massow, Freiburg i. Br. 1990

Longa — brevis

lat., die Lange – die Kurze, Lehnübersetzung von griech. μακρά – βραχεῖα (sc. συλλαβή), Bezeichnungsfragment für syllaba bzw. nota longa – brevis.

I. In Grammatik und Musiktheorie der Antike dienen die Ausdrücke longa und brevis zur Bezeichnung der SILBENQUANTITÄTEN („Länge", „Kürze").

II. (1) Die in der Lehre vom numerose canere (seit dem 9. Jh.) gebrauchten Adjektive longus und brevis beziehen sich ursprünglich wohl auf AGOGISCHE TONDAUERMODIFIKATIONEN IN EINEM RHYTHMUS OHNE MENSURALEN GRUNDSCHLAG UND PROPORTIONIERTE TONDAUERN. (2) Im cantus planus (Gesang mit gleichen Tondauern), als welcher der Choral seit dem 13. Jh. aufgefaßt wird, sind die LETZTEN NOTEN DER GLIEDER (pausatio) einem mensuralen Rhythmus unterworfen, der von Hieronymus de Mor. (vor 1304) mit einem System von longae und breves (später mit den Noten des Mensuralgesangs) dargestellt wird.

III. In der Lehre vom 2st. organum (seit Johannes de Garlandia, um 1240) bezeichnen die Termini longa und brevis sowie vor allem das Wort longum (im Vokabelsinn) ursprünglich TONDAUERN IN EINEM VORMENSURALEN, WOHL CHORALARTIGEN RHYTHMUS, die jedoch im späteren 13. Jh. den mensuralrhythmischen Notenwerten angeglichen werden.

IV. (1) (a) Auch die NOTEN DES MENSURALGESANGS (seit dem späteren 12. Jh.) werden nach ihrer Quantität longa oder brevis genannt. Der zunächst modale RHYTHMUS des Mensuralgesangs besteht in einer BESTÄNDIGEN ALTERNATION VON LONGA UND BREVIS ODER LONGA UND ZWEI BREVES nebst Abwandlungen, und seine NOTATION (Modalnotation) ist noch KEINE SCHRIFT AUS ZEICHEN FÜR LONGA UND BREVIS. (b) Dies gilt eingeschränkt auch noch für Johannes de Garlandia (um 1240), obwohl dieser die Zeichen eindeutig macht und dabei insbes. auch FESTE FORMEN FÜR DIE SIMPLICES FIGURAE JE NACH IHRER QUANTITÄT lehrt. (2) Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280) fassen den RHYTHMUS als eine BELIEBIGE FOLGE VON QUANTITÄTEN auf, die sich in übergreifende Einheiten vergleichbar dem neuzeitlichen Takt (perfectiones) gliedert; die NOTATION wird notwendigerweise zu einer SCHRIFT AUS ZEICHEN FÜR LONGA UND BREVIS. (3) In der frz. Ars nova (um 1320) werden die REGELN FÜR DAS VERHALTEN VON LONGA UND BREVIS AUCH AUF DIE ANDEREN NOTEN ÜBERTRAGEN, wobei die Mensuren auch imperfekt sein können. (Der ital. Mensuralgesang des Trecento jedoch behält das Prinzip der brevis-Fraktion bei und geht erst im letzten Drittel des 14. Jh. zu den frz. Mensuren über.) Nach dem 16. Jh. wird die longa, nach dem 17. auch die brevis nur noch im stile antico gebraucht.

I. Wie schon seit dem 4. Jh. v. Chr. die griech. Adjektive μακρά und βραχεῖα, werden lat. longa und brevis seit der Übernahme von Grammatik und Musiktheorie durch die Römer (1. Jh. v. Chr.) zur Benennung der SILBENQUANTITÄTEN gebraucht („Länge", „Kürze"). Nach Augustinus, dessen Lehre der folgenden Darstellung zugrundegelegt wird, stellt die Grammatik (deren Teil die Prosodie ist) die Längen und Kürzen in den Wörtern fest; die Musiktheorie (bes. Rhythmik und Metrik) handelt von ihnen als Bestandteilen des Versmaßes:

De musica (386–388) II, 1, 1: At vero musicae ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quae illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum. Nam si eo loco ubi duas longas syllabas poni decet, hoc verbum [sc. cano] posueris, et primam quae brevis est, pronuntiatione longam feceris, nihil musica omnino succenset: tempora enim vocum ea pervenere ad aures, quae illi numero debita fuerunt. Grammaticus autem jubet emendari, et illud te verbum ponere cujus prima syllaba producenda sit, secundum majorum ... auctoritatem, quorum scripta custodit (ed. Finaert-Thonnard 96).

Länge und Kürze verhalten sich nach der Lehre wie 2:1 (zu anderen Verhältnissen s. u.):

op. cit. II, 4, 3: ut in numeris ab uno ad duo est prima progressio, ita in syllabis, quae scilicet a brevi ad longam progredimur, longam duplum temporis habere debere (ibid. 102).

Aus Längen und Kürzen setzen sich zunächst die Füße zusammen (z. B. ◡ – Jambus, – ◡ Trochäus, ◡ ◡ ◡ Tribrachys, ◡ ◡ – Anapäst, – ◡ ◡ Daktylus, – – Spondeus, ◡ – – Bacchius, – ◡ – Kretikus, ◡ ◡ – – Ionicus, – ◡ ◡ – Choriambus). Ein Teil des Fußes fällt auf die Arsis (Hebung), der andere auf die Thesis (Senkung); Arsis und Thesis verhalten sich je nach Zusammensetzung des Fußes wie 1:1, 2:1, 3:2 oder 4:3. Eine Reihe von Füßen gleicher Dauer und gleichen Verhältnisses zwischen Arsis und Thesis bildet nach Augustinus einen rhythmus. Wird dieser durch ein Maß begrenzt, entsteht ein metrum. Dieses umfaßt mindestens zwei Füße, von denen der zweite – wie überhaupt der letzte Fuß eines jeden metrum – ein semipes mit komplementärer Pause sein kann; komplementär soll die Pause sein, damit der rhythmus eingehalten wird.

In den sog. irrationalen Füßen (πόδες ἄλογοι) der Griechen bedingen Verhältnisse zwischen Arsis und Thesis, die in der Mitte zwischen zwei der Wahrnehmung bekannten rationalen Verhältnissen liegen, Verhältnisse zwischen Länge und Kürze wie 1½:1 (z. B. wenn der Daktylus wie ♩. ♩ ♩ ausgeführt wird).

II. (1) Die seit dem 9. Jh. greifbare Lehre vom numerose canere – einem Singen, bei dem „man darauf achtet, wo gedehntere und wo kürzere Tondauern zu brauchen sind" (s. das folgende Zitat) – verwendet nicht die Substantive longa und brevis, sondern die Adjektive longus und brevis sowie vor allem Ausdrücke wie productus und correptus und diu und non diu, und diese häufig im Komparativ. Dies deutet wohl darauf hin, daß – wenigstens ursprünglich – nicht Quantitäten wie in der antiken Metrik (s. oben I.) oder in der modalen Rhythmik (s. unten IV. (1) (a)) oder gar Notenwerte wie seit dem späteren 13. Jh. (s. unten IV. (2)) gemeint sind, sondern AGOGISCHE TONDAUERMODIFIKATIONEN IN EINEM RHYTHMUS OHNE MENSURALEN GRUNDSCHLAG UND PROPORTIONIERTE TONDAUERN, wie es für die Notation von St. Gallen die den Neumen hinzugesetzten Anweisungen c(eleriter) oder c(eleriter) b(ene), c(eleriter) m(ediocriter), t(ene) m(ediocriter) und t(ene) oder t(ene) b(ene) bezeugen (Deutung der Buchstaben nach Notker Balbulus, *Quid singulae litterae in superscriptione significent cantilenae*, spätes 9. Jh., GS I, 95f.; vgl. Smits van Waesberghe 1947, 49ff.). Zwar wird das numerose canere mit der Skansion quantitierender Metren verglichen, ja sogar selbst metaphorisch „skandieren" genannt

(„So heißt also numerose canere mit langen und kurzen Tönen genau bestimmte Dauern messen und keineswegs stellenweise mehr als nötig schleppen, sondern die Stimme im Gesetz des Skandierens halten, so daß das melos in dem Tempo [mora] enden kann, in dem es begann"); doch erstreckt sich dieser Vergleich zumindest in dieser ältesten Quelle nur darauf, daß hier wie dort Dauern beachtet werden und gesetzmäßig zusammengehen, nicht aber auf deren Proportion („wie beachtet wird, welche Silben kurz und welche lang sind, so auch, welche Töne gedehnt und welche gerafft werden müssen, so daß was lang dauert und was nicht, gesetzmäßig zusammengeht und der Gesang gleichsam mit metrischen Füßen geklopft wird"):

Scolica Musicae Enchiriadis (2. Hälfte 9. Jh.): D[iscipulus]: Quid est numerose canere? M[agister]: Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant: ut ea quae diu ad ea quae non diu legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri nec per loca protrahere magis quam oportet, sed in(t)ra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua cepit (GS I, 182bf.).

Auch die folgende Stelle nennt nicht – wie zuweilen angenommen – Dauerproportionen. Sie lehrt vielmehr die Änderung des Tempos am Anfang oder Schluß des Gesangs (mutare moram), welche im Verhältnis 1:2 oder umgekehrt geschehen soll; denn zwei Tempi harmonieren miteinander (morarum concordia fit), wenn sie gleich sind oder sich wie 1 und 2 zueinander verhalten:

Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, id est circa initium aut finem protensiorem aut incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore... Morarum vero concordia fit, si id, quod subiungendum est, aut aequali mora respondeat, seu pro competenti causa duplo longiore mora aut duplo breviore (GS I, 183af.).

Der Autor der *Scolica* unterscheidet also lange und kurze Töne – so in der Antiphon *„Ego sum via, veritas et vita, alleluia alleluia"*, in deren drei Gliedern („Ego sum via", „veritas et vita" und „alleluia alleluia") die ultimae lang und die übrigen kurz seien –, legt aber deren Dauernverhältnis zahlenmäßig nicht fest: nicht weil dieses selbstverständlich wäre oder weil er es zu nennen vergäße, sondern weil es der Sache offenbar wesensfremd ist:

Age canamus exercitii usu; plaudam pedes ego in praecinendo, tu sequendo imitabere: *Ego sum via, veritas et vita, alleluia alleluia* [mit Dasiazeichen]. Solae in tribus membris ultimae longae, reliquae breves sunt (GS I, 183b).

So heißt es auch im Pariser Organum-Traktat (10. Jh.) zu einem textlosen Beispiel, dessen Melodie aus der Sequenz *„Benedicta sit beata trinitas"* (Hughes Nr. 8) entnommen ist (nur der 5. Abschnitt stammt aus der Sequenz *„Benedicta semper sit"*; Schubiger Nr. 24) und bei welchem kurze und lange Töne sogar im Notenzeichen unterschieden sind (CS II, 77; Faks. bei Waeltner 1955, vor 51), die rithmica ratio könne wegen des Ernstes und der Langsamkeit der Diaphonie kaum gewahrt werden. Es handelt sich offenbar nicht um feste Tondauerproportionen, da diese nicht vom Tempo abhängig wären, sondern wohl um agogische Tondauermodifikationen:

De organo: Sane punctos ac uirgulas ad distinctionem ponimus sonorum breuium ac longorum. quamuis huius generis melos tam graue ... esse oporteat. tamque morosum ut rithmica ratio uix in eo seruari queat (ed. Waeltner 46, 24–47, 4, = CS II, 75a).

Allerdings bestimmt bei den (in dieser Hinsicht nicht mehr originellen) Nachfolgern des *Scolica*-Autors zumeist die Vorstellung der von diesem zum Vergleich herangezogenen Skansion quantitierender Metren immer stärker auch die vom numerose canere, so daß diese allmählich zu einem von der quantitierenden Metrik abgezogenen Ideal wird. So scheint schon die *Commemoratio brevis* (10. Jh.) feste Dauern für Länge und Kürze der Töne außer an den Distinctionen zu fordern:

Verum omnia longa aequaliter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quae simili cautela in cantu observandae sunt (GS I, 227).

Und Guido deutet die Formulierung der *Scolica* über die anzustrebende Tempirelation in die bis dahin anscheinend nirgends ausgesprochene Forderung um, lange und kurze Töne sollten sich der Dauer nach wie 2:1 verhalten. (Vielleicht sind auch – so Vollaerts 1958, [2]1960, 177f. – drei Dauern: doppelt so lang, normal und doppelt so kurz, gemeint.) Der betreffende Satz enthält derartige Unklarheiten, daß Smits van Waesberghe wohl mit Recht von einer Flucht in die Dunkelheit spricht (1953, 185ff.). So ist die tremula eben auch entweder kurz oder lang, weshalb ihre Erwähnung nur verunklärend wirken kann; und durch die virgula plana, das Längezeichen der Grammatiker, soll keineswegs nur bei der tremula die Länge gekennzeichnet werden, wie es die Formulierung nahelegt (vgl. GS II, 38a). Es sei daher nur als für den Stand der Dinge bezeichnend hervorgehoben, daß Guidos Neumen keine Tondauerbezeichnungen zu enthalten scheinen (hierauf deutet die Verwendung des Längezeichens der Grammatiker) und daß Guido von einer Rhythmik des Gesangs möglicherweise nur aus den *Scolica* und Hucbalds Erörterung der Neumen (*De harmonica inst.*, Ende 9. Jh., GS I, 118a) weiß (von letzterem bezieht er die Dreiteilung der voces in eine lange, eine kurze und eine tremula):

Micrologus (1025/26) XV: Sicque opus est, ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur et aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habeant, id est varium tenorem, quem longum aliquotiens apposita litterae virgula plana significat (CSM 4, 164: 9–11).

So dokumentiert dieser Satz trotz mehrfacher Kommentierung (Aribo, um 1070; Anon. Vivell, um 1070; *Metrologus*, 13. Jh., zit. unten II. (2)) den Verfall der Lehre vom numerose canere. Dieser ist eine Voraussetzung für die seit dem späteren 13. Jh. herrschende Auffassung vom Choral als einem cantus planus, die ihrerseits das Korrelat zur Lehre vom Mensuralgesang bildet.

(2) Die im 13. Jh. aufkommende Lehre vom cantus planus, die sich im Zusammenhang mit der Lehre vom Mensuralgesang herausbildet, geht von der Gleichheit der Noten aus. In der Mensuralnotation jedoch erhalten die im 12. Jh. in Nordfrankreich entwickelten quadratischen Notenformen die Bedeutung von Notenwerten (vgl. unten IV. (1) (b)), und die Namen der mensuralen simplices figurae dringen auch in die Notennomenklatur des cantus planus ein. So heißt es im *Metrologus* (13. Jh.) zu Guidos Vergleich zwischen rhythmischem Singen und Metrenskansion (zit. oben II. (1)) nach Aufzählung einer Reihe von Versfüßen, longae und breves würden in der plana musica – anders als in der mehrstimmigen Musik (organum) – nicht aus-

geführt, sondern alle Noten (ausgenommen die pausationes) würden gleich gesungen; longa und brevis dienten in der plana musica nur zum Schmuck:

Licet enim longas et breves nominemus, non sic tenentur in plana musica sicut et in organo, sed omnes notae praeter pausationes aequaliter cantentur; ad nil enim deserviunt nisi tantum ad ornamentum (ed. Smits van Waesberghe 88:79).

Doch werden, nachweislich seit dem späten 13. Jh., die LETZTEN NOTEN DER GLIEDER (pausatio) im cantus planus einem mensuralen Rhythmus unterworfen und entsprechend notiert, so bei Hieronymus de Mor. und im *Tertium principale*:

Hieronymus de Mor., *Tract. de musica* (zw. 1280 u. 1304) XXV: Omnis cantus planus et ecclesiasticus notas primo et principaliter aequales habet, unius scilicet temporis modernorum, sed trium temporum antiquorum, id est breves, exceptis V [sc. notis, die im Anschluß aufgeführt werden] (ed. Cserba 181, 20–23); Symon de Tunstede (?), *Tertium principale* (1. Fassung lt. Explicit 1351; Bearbeitung, welche zumindest für das *Quartum principale* in der überlieferten Gestalt angenommen werden muß, nicht vor dem 8. Jahrzehnt des 14. Jh.) LVIII: omnis planus cantus pronuntiari debet in quinto modo [= ex omnibus longis] aut in sexto [= ex omnibus brevibus], id est per longas aut per breves, quia in plano cantu omnes notae sive voces naturaliter aequales. Sed causa melodiae et coloris unius vocis aliqua pars auferenda est et alteri concedenda (CS IV, 251a).

Während der Verfasser des *Tertium principale* über die Noten des Mensuralgesangs, wie sie seit der Ars nova bestehen, verfügt, muß sich Hieronymus ein eigenes Notensystem schaffen. Er unterscheidet notae longae und breves und stellt den ersteren longiores und longissimae zur Seite, den letzteren breviores und brevissimae; die longa hat zwei tempora, die longior drei und die longissima vier, die brevis ein tempus, die brevior ⅔ tempus und die brevissima ⅓ tempus:

Notarum... aliae longae, aliae breves. Longae aliae longiores, aliae longissimae, breves vero aliae breviores, aliae brevissimae... Nota longa in cantu ecclesiastico sumpta habet et habere debet duo tempora modernorum, resolvendo vero VI tempora antiquorum, longior tria tempora modernorum, sed IX tempora antiquorum, longissima vero IV tempora modernorum, sed XII tempora antiquorum. Item nota brevis sumpta in cantu ecclesiastico habet et habere debet unum tempus modernorum, resolvendo vero tria tempora antiquorum, brevior duas instantias modernorum vel duo tempora antiquorum, brevissima vero unam instantiam modernorum, quae quidem secundum modernos et antiquos indivisibilis est, vel unum tempus antiquorum (ed. Cserba 180, 35–18).

III. In der zuerst bei Johannes de Garlandia (um 1240) greifbaren Lehre vom 2st. organum (Haltetonsatz mit nicht modalrhythmischer Oberst.) werden ursprünglich TONDAUERN IN EINEM VORMENSURALEN, WOHL CHORALARTIGEN RHYTHMUS angesprochen. Garlandia nennt sie am Beginn seiner Ausführungen longae und breves, vermeidet dann aber diese Termini der mensuralen Rhythmik und spricht nur noch von longum im Vokabelsinn, wie auch die organum-Notation anscheinend ihr eigenes Tonlängungszeichen (wohl die Verbreiterung des Notenkorpus) hat (figurare longum secundum organa). Dieses scheint jedoch nur dann eingesetzt zu werden, wenn die anderen Kriterien für die Längung eines Tones versagen; denn im Prinzip werden die Tondauern nicht gekennzeichnet, da sie wohl weitgehend Sache der Ausführung sind. Wie die Noten auszuführen sind, ist vielmehr aus ihrer harmonischen und melodischen Stellung zu erkennen; es soll nämlich lang (longum) sein: „was in irgendetwas (an irgendeiner Stelle?) eintrifft gemäß der Kraft der Konkordanzen" (gemeint sind wohl die melodisch zentralen unter den mit dem Halteton konkordierenden Melismentönen; vgl. Reckow 1967, 80f.), „gemäß der organum-Schrift als lang Gekennzeichnetes vor einer pausatio oder an der Stelle einer Konkordanz" (die zu längenden Töne an der Stelle einer Konkordanz sind vielleicht diskordante Gerüsttöne, Töne, die konkordanten Tönen analog stehen) und Paenultimae vor einer langen pausatio oder vor einer perfekten Konkordanz:

De mensurabili musica: Longae et breves in organo tali modo dinoscuntur, scilicet per ⟨concordantiam⟩, per figuram, per paenultimam. Unde regula: Omne id, quod accidit in aliquo secundum virtutem ⟨concordantiarum⟩, dicitur longum. Alia regula: quidquid figuratur longum secundum organa ante pausationem vel loco ⟨concordantiae⟩ dicitur longum. Alia regula: quidquid accipitur ante longam pausationem vel ante perfectam concordantiam dicitur esse longum (BzAfMw X, 89: X, 11–14).

Die Nachfolger Garlandias unterscheiden die Tondauern des organum nicht mehr grundsätzlich von denen des Mensuralgesangs. Franco liest die Einzelnoten des organum wie die simplices figurae des Mensuralgesangs:

Ars cantus mensurabilis (um 1280) XIV: Quidquid notatur in longa simplici nota, longum est, et in brevi breve et in semibrevi semibreve (ed. Cserba 258, 11–13).

Anon. 4 (nach 1280) will überdies in den Wertfolgen des organum die modi wiedererkennen, welche freilich unter starker Verzerrung der Dauerproportionen vorgetragen werden und darum irregulares heißen. Art und Maß der Verzerrung veranschaulicht er, indem er die longae und breves der modi irregulares als nimia, media, parva, minima, tarda, mediocris oder festinans beschreibt (BzAfMw IV, 64f.).

IV. (1) (a) Auch die NOTEN DES MENSURALGESANGS (seit dem späteren 12. Jh.) werden nach ihrer Quantität longa oder brevis genannt. Der zunächst modale Rhythmus wird ursprünglich als eine maneries (Weise; vgl. modus) aufgefaßt, was von der Regelmäßigkeit der Aufeinanderfolge der Quantitäten her zu verstehen ist:

Johannes de Garlandia, *De mensurabili musica* (um 1240): Maneries eius [sc. discantus] appellatur, quidquid mensuratione temporis, videlicet per longas vel per breves, concurrit (BzAfMw X, 36: I, 6).

Und zwar besteht der modale RHYTHMUS in einer BESTÄNDIGEN ALTERNATION VON LONGA UND BREVIS ODER LONGA UND ZWEI BREVES; auf die Alternation von longa und brevis wird auch die Folge von breves zurückgeführt, und neben die Alternation von longa und zwei breves tritt die Folge von longae. Alternieren longa und brevis, so sollen sie rectae sein (recta mensura). Rectae sind die longa, die zwei breves, und die brevis, die ein tempus, d.i. die kürzestmögliche Dauer einer vox recta, enthalten (vox recta [„richtiger Ton"] im Unterschied zu der in Spalttöne „zerbrochenen" vox cassa und der vox amissa [„ausgelassener Ton", Pause]):

Recta mensura appellatur, quidquid per rectam mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur... recta longa appellatur illa, quae continet duas rectas breves tantum. Recta vero brevis est, quae unum solum tempus continet... unum solum tempus, prout hic sumitur, est illud, in quo recta brevis habet fieri in tali

tempore, quod fit indivisibile. Sed huiusmodi tempus habet fieri tripliciter: aliquando enim per rectam vocem, aliquando per vocem cassam, aliquando per vocem amissam. Unde recta brevis habet fieri in primo tempore, videlicet per vocem rectam. Sciendum est autem, quod huiusmodi duae tales breves, quae ita formantur, faciunt unam rectam longam (ibid. 37f.: I, 17–25).

Bei Alternation von longa und zwei breves sind die alternierenden Einheiten gleich, aber die breves werden „jambisch" inegalisiert und die longa gedehnt, so daß die alternierenden Einheiten nunmehr dreizeitig sind. Die Wertgleichheit mit der Periode von longa und brevis in recta mensura ist nicht Ursache, sondern Folge der Inegalisierung. Garlandia führt seine Regeln für den Vortrag ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis jedoch in einer dieser Genese entgegengesetzten Reihenfolge an (was sich wohl dadurch erklärt, daß er stets die Verhältnisse im 1. modus vor Augen hat und von diesen ausgeht): 1) Die longa vor einer longa hat den Wert longa plus brevis. 2) Eine Gruppe von zwei breves an ihrer Stelle ist als Äquivalent der longa zu behandeln (d.h. sowohl die longa vor einer solchen Gruppe von breves als auch diese selbst vor einer longa haben den Wert longa plus brevis). 3) Von diesen breves soll jeweils die zweite länger vorgetragen werden:

ultra mensuram, prout hic sumitur, dicitur esse illud, quod ultra mensuram rectae longae vel rectae brevis profertur. Ad hoc autem, quod possimus apprehendere, quid sit hoc dictum ultra mensuram, tres regulae sunt nobis necessariae. Prima talis est: longa ante longam valet longam et brevem. Secunda vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, semper debemus facere, quod aequipolleant longis. Tertia vero talis est: si multitudo brevium fuerit in aliquo loco, quanto brevis plus appropinquat fini, tanto debet longior proferri (ibid. 38f.: I, 27–31).

*

Exkurs: „Man nahm ... nicht gleich, wie wir jetzt oder wie dies schon das XIV. Jahrhundert that, Zeitabschnitte an, die mit verschiedenen kleineren Werthen gefüllt werden, vorausgesetzt nur, dass sie gleiche Summen ergeben (Takteintheilung), sondern man bestimmte die Folge der Längen und Kürzen (welche beide[n] Werthe zunächst einzig in Anwendung kamen) von vornherein als sogenannten Modus" (H. Riemann 1878, 208f.). Trotz dieser Einsicht vermeidet es der Autor nicht, vom „Takt" jener Epoche zu sprechen; und auch seine Nachfolger können sich nur schwer von solchen Vorstellungen befreien.
So vermutet Handschin, daß „die ternäre Teilung [des Einheitswertes (d.h. der longa ultra mensuram bzw. longa perfecta)] ursprünglich aus der binären durch bloße Differenzierung entstand, welch letztere zweierlei Form annehmen konnte: 𝅗𝅥 = ♩♩ = 𝅗𝅥. = 𝅗𝅥♩ (erste Grundformel oder ‚Modus') = ♩𝅗𝅥 (zweiter Modus)" (ZfMw VI, 1923/24, 548f.). Es kann aber allenfalls gefragt werden, ob die Dreizeitigkeit des modalen Rhythmus aus einer früheren Zweizeitigkeit hervorgegangen ist. Denn von einer ternären Teilung kann im 1. und 2. modus nicht die Rede sein. In den modi ultramensurabiles können die drei tempora eher als Einheit angesprochen werden, und hier scheint auch die Dreizeitigkeit aus einer Zweizeitigkeit hervorzugehen (nämlich durch Inegalisierung der breves; vgl. oben). Aber diese dreizeitige Einheit ist insofern nicht taktartig, als nicht der 3. modus (LBBL...) auf den 5. (LLL...), sondern dieser auf jenen zurückgeführt wird (ebenso der 6. modus [BBBBBBB...] auf den 1. oder 2.); d.h. konstitutiv ist nicht das Gleichmaß von je drei tempora wie später (vgl. unten IV. (2)), sondern die Alternation von ein und zwei tempora oder von unterteilten und nicht unterteilten Einheiten von drei tempora. Was nun Handschins Vermutung betrifft, so ist zwar offensichtlich, daß der Dreizeitigkeit des modus rectus etwas Binäres zugrundeliegt, nämlich die Alternation von Länge und Kürze (satztechnisch übrigens auch die von impar und par); aber daß dieses Binäre des modus rectus ursprünglich in der Zweizeitigkeit realisiert worden sei, wäre eine durch den Hinweis auf St. Martial nicht hinreichend begründete Vermutung.
Erst Michalitschke stellt sich die Noten nicht mehr als in einem Unterteilungssystem angeordnet vor und macht mit der Parataxe von longa und brevis bei deren Alternation Ernst. Doch erkennt er nicht in der Alternation das eigentliche Gesetz des modalen Rhythmus. Anstatt den 3. und 4. modus als Alternation von longa und zwei breves zu verstehen, nimmt er an, die brevis altera des 3. und 4. modus sei aus der longa des 2. entstanden (1923, 105); d.h. er betrachtet den Zeitwert als das Primäre und die Geltung als longa oder brevis als das Sekundäre. Die frühe Mensurallehre geht jedoch davon aus, daß die zweizeitige Note im modus rectus und die dreizeitige im modus ultramensurabilis gleichermaßen longa, ebenso die einzeitige Note in modus rectus und ultramensurabilis und die zweizeitige im modus ultramensurabilis gleichermaßen breves sind, und betrachtet die Verschiedenheit des Zeitwertes als Sache der – wenn auch obligatorischen – Ausführung. Und es streift das Absurde, wenn Michalitschke die jeweilige Benennung der Werte in den einzelnen modi aus deren Schreibung bei Notation in simplices herleitet: longa und brevis seien „Begriffe, die von vorneherein nur im Anschluß an die auf evolutionärem Weg entstandene Schreibung verstanden werden dürfen. Damit nimmt eine Terminologie unter Gesichtspunkten der Notierung (und nicht unter solchen absoluter Notenwerte) ihren Ausgang... Schließlich färben die beiden Namen aus Anlaß der nun gefundenen Schreibung noch auf die modalen Dauereinheiten selbst ab" (ZfMw VII, 1925/26, 106).

*

Die Notation des modalrhythmischen Mensuralgesangs (Modalnotation) ist noch keine Schrift aus Zeichen für longa und brevis. Vielmehr zeigt sie den Rhythmus durch Gruppierung der Noten an (dies ist möglich aufgrund der Regelmäßigkeit, mit der die Quantitäten aufeinanderfolgen). Die Noten einer mehrtönigen Gruppe werden möglichst in einem Zeichen: der Ligatur, zusammengefaßt. So werden die von Garlandia überlieferten sechs modi folgendermaßen notiert (1 = simplex, 2 = binaria, 3 = ternaria, 4 = quaternaria, p = Pause):

1.	𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ...	3 2 2 ...
2.	♩ 𝅗𝅥 ♩ 𝅗𝅥 ... ♩ 𝅗𝅥 ♩	2 2 ... 3
3.	𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ...	1 3 3 ...
4.	♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ... ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥. ♩ 𝅗𝅥	3 3 ... 3 2
5.	𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. ...	1 1 1 1 1 ...
	𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. – 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. – ...	3p 3p ... (nur im Tenor)
6.	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ...	4 3 3 ...

(b) Johannes de Garlandia (um 1240) beschreibt feste Formen für die simplices figurae je nach ihrer Quantität und lehrt, jede figura simplex sei gemäß ihrem Namen auszuführen (was als neu gelten muß, wenn es ausdrücklich gesagt wird):

op. cit.: Omnis figura simplex sumitur secundum suum nomen, sive fuerit cum littera sive non (BzAfMw X, 63: VI, 4).

Durch die Kennzeichnung der Quantitäten an den simplices und durch die graphische Unterscheidung von voll-

und unvollständigen Ligaturen cum, sine und per oppositum cum proprietate (→ Perfectio I. (1)) sucht er die Mehrdeutigkeiten der Modalnotation möglichst zu beseitigen. Doch bleibt die Notation dem Wesen nach eine Modusschrift. Noch immer ist für Garlandia das Ligieren der Noten (wodurch allein bisher der Rhythmus angezeigt wurde) die eigentliche Schreibweise, welche nur gezwungenermaßen vernachlässigt wird:

Inter figuras, quae sunt sine littera et cum littera, talis datur differentia, quoniam illae, quae sunt sine littera, debent, prout possunt, amplius ad invicem ligari. Sed huiusmodi proprietas aliquando amittitur propter litteram huiusmodi figuris associatam (ibid. 44f.: II, 4f.); vgl. auch die Regel, daß man niemals eine simplex oder unligierte Note schreiben solle, wo sie ligiert werden könne: numquam ponatur simplex vel non ligata, ubi potest poni ligata vel composita (ibid. 62: VI, 3).

Und obwohl Garlandia die Quantitäten der simplices kennzeichnet, will er diese doch als Bestandteile von – wegen Tonwiederholung oder Silbenwechsel – zerlegten Ligaturen aufgefaßt wissen (dies betrifft natürlich nicht die schon regulär-modalen simplices wie die Anfangsnote im 3. modus oder die simplices des 5.):

omnis figura non ligata debet reduci ad figuram compositam per aequipollentiam (ibid. 63: VI, 7);

d.h. die Ausführung der simplices hängt theoretisch immer noch von der Vorstellung der regulär-modalen Gruppierung ab. In den Modusbeispielen allerdings verwenden die Abschreiber von Garlandias Traktat auch für unvollständige Notengruppen perfekte Ligaturen (→ Perfectio I. (1)), so daß die nachfolgende simplex als autonom erscheint.

Garlandia teilt die simplices figurae in longae und breves ein; die ersteren sind rechts kaudiert oder tragen rechts eine längere Cauda als links, und die letzteren sind unkaudiert, sofern es sich nicht um eine plica handelt. Zu den longae gehören außer der recta longa die duplex longa und die plica longa, zu den breves außer der recta brevis die semibrevis und die plica brevis:

Figurarum simplicium quaedam dicuntur longae, quaedam breves. Longarum triplex est modus, quia quaedam est recta longa, quaedam duplex longa, quaedam plica longa. Unde sequitur regula: Omnis figura simplex portans tractum a parte dextra magis quam a parte sinistra, semper significat longitudinem... Similiter brevium triplex est modus: Quaedam dicitur recta brevis, quaedam semibrevis, quaedam plica brevis. Omnis figura brevis sumitur sine tractu praeter plicam quae accipitur cum duplici tractu vel uno propter divisionem soni (ibid. 45f.: II, 10–18; vgl. Anon. 7 CS I, 380a).

Die Subsumtion der semibrevis unter die breves (in Analogie zu welcher die duplex longa unter die longae subsumiert wird) entspricht dem Sprachgebrauch Garlandias und anderer Autoren, die gelegentlich auch die Note im Wert eines halben tempus brevis nennen, obschon ihnen der Name semibrevis geläufig ist:

Omnis figura cum plica et sine proprietate et perfecta ultima cum plica dicitur esse brevis, et ita sunt duae breves, id est semibreves (ibid. 51: III, 10);
vgl. *Discantus positio vulgaris* (überl. bei Hieronymus de Mor., *Tract. de musica*, zw. 1280 u. 1304): super quamlibet notam firmi cantus ad minus duae notae, longa scilicet et brevis vel aliquid his aequipollens ut quatuor breves vel tres cum plica brevi proferri debent (ed. Cserba 191, 1–4);
vgl. Anon. 7 CS I (7. oder 8. Jahrzehnt 13. Jh.), der von drei oder vier breves an der Stelle von zweien im 3. modus spricht: Equipollentia dico, ut si non sequantur post unam longam due breves per ordinem, accipiatur illud quod loco duarum brevium invenitur, quia quandoque pro duabus brevibus ponuntur tres breves vel quatuor... In isto tertio modo datur talis regula, quod quando nos habemus multitudinem brevium, illa que plus appropinquat fini, dicitur longior proferri. Ergo de duabus brevibus prima est unius temporis, reliqua vero duorum. Si vero tres vel quatuor inveniantur pro duabus brevibus, ultima valet duo tempora et totum residuum non valet nisi unum (CS I, 379a).

Noch Ps.-Theodoricus de Campo (oder de Caprio; letztes Viertel 14. Jh.) unterteilt die breves in breves und semibreves und die longae in longae und duplices longae vel maximae, während die plicae – wie seit Lambertus (vor 1279) zumeist – ausgegliedert sind:

De mensurabili musica: brevium aliae sunt simpliciter breves, et aliae semibreves. Breves tales sunt: ■■■. Semibreves sunt obliquae, ut tales: ◆◆◆ ... Longarum aliae simplices ut tales: ▜▟, aliae duplices vel maximae..., ut tales: ▜ ▟ (CSM 13, 32f.).

Als brevis spricht Garlandia auch die rautenförmige Note in Konjunkturen oder Appositionen an, so in der folgenden Regel, nach welcher sich die vorausgehende Note (praecedens) und die ihr angehängten rautenförmigen Noten (multitudo brevium), z.B. in ▜◆◆◆, in den Wert der ersteren zu teilen haben:

ubicumque invenitur multitudo brevium, semper participant cum praecedente, quia praecedens cum eis non reputatur nisi pro uno tali sicut et praecedens (BzAfMw X, 63: VI, 10).

Die semibrevis wird seit Lambertus als eigene Notengattung neben longa und brevis betrachtet. Zugleich veraltet die Bezeichnung brevis für die rautenförmige Note; man spricht nunmehr von semibreves, selbst wo die rautenförmige Note „metas sue significationis ac nominationis transcendere non veretur" (Anon. St. Emmeram [1279], ed. Sowa 26, 32f.), ein erst von Franco (um 1280) ausgeschlossener Fall (ed. Cserba 244, 11–13). So ist in der von Hieronymus de Mor. (zw. 1280 u. 1304) überlieferten Fassung des Traktates Garlandias der Ausdruck brevium in der soeben zit. Regel durch ein „id est semibrevium" erläutert (ibid., krit. Apparat). Die duplex longa hingegen gehört noch bei Franco (ed. Cserba 234, 2f. u. 18ff.) und Jacobus Leod. (*Speculum musicae* VII [zw. 1323 u. 1324/25], CS II, 405bf.) zu den longae und verselbständigt sich erst in der ars nova.

Stellt Garlandia den mensuralen Rhythmus und seine Notation nacheinander in zwei getrennten Kapiteln dar, so operieren Lambertus und Franco von vornherein mit Noten, und zwar mit den simplices figurae (was seit dem Übergang von der musica sine littera der Choralbearbeitungen zur musica cum littera der Motetten naheliegt); sie beginnen mit den Notenwerten, nennen ihre Namen und beschreiben ihre simplex figura (Lambertus, CS I, 269bf., zit. unten IV. (2); Franco, ed. Cserba 233f.). Anon. 4 CS I (nach 1280) und der Autor der von Hieronymus de Mor. überlieferten Fassung des Traktates Garlandias behalten Garlandias Disposition bei, sind aber nicht unbeeinflußt von moderneren Darstellungen. So teilt Anon. 4 die simplices figurae zwar in longae und breves ein:

Simplicium quaedam dicuntur longae et quaedam breves (BzAfMw IV, 43, 18f.),

gibt aber unter dem Einfluß der moderneren Einteilung der figurae simplices in longae, breves und semibreves dann doch eine deutlich von der der breves abgesetzte Darstellung der rautenförmigen Noten (ibid. 45, 1–12). Auch indem er zwei- und dreizeitige longae und ein- und zweizeitige breves als jeweils besondere figurae aufführt (ibid. 43f., 19–4 u. 19–24), folgt

er der neueren Gepflogenheit; und es bestätigt geradezu diesen Einfluß, daß eine entsprechende Trennung bei den plicae longae und den plicae breves unterbleibt (ibid. 44, 4ff. u. 24ff.); denn für eine solche gibt es kein Vorbild (die plicae waren in der jüngeren Lehre aus dem Katalog der longae, breves und semibreves ausgeschieden worden). In der von Hieronymus de Mor. überlieferten Fassung des Traktates Garlandias ist dessen Bestimmung von recta longa und recta brevis (zit. oben IV. (1) (a)) zu einem wenn auch unvollständigen Katalog der brevis- und longa-Werte wie bei Lambertus und Franco ergänzt: zur zweizeitigen recta longa treten die dreizeitige longa obliqua, die mehrere longae umfassende duplex longa und eine zwei- oder dreizeitige aliqua longa. Der Bearbeiter von Garlandias Traktat hat hierbei die Klassifikation der simplices figurae im 2. Kapitel benutzt, denn aliqua longa ist, der Definition nach zu schließen, durch einen Lese- oder Schreibfehler aus plica longa entstanden:

Recta brevis est, quae unum tempus continet. Unum tempus est, quod minimum in plenitudine vocis est. Recta longa est duas rectas breves continens tantum. Obliqua longa est, quae abundat super rectam longam. Duplex longa est, quae plures longas in se continet. Aliqua longa est, quae circumflectit se versus acuitatem vel gravitatem; et dicitur recta et obliqua (BzAfMw X, 91: 1, 9–14).

(2) Lambertus (vor 1279) und Franco (um 1280), der dessen Rhythmuskonzeption übernimmt, fassen den RHYTHMUS als eine BELIEBIGE FOLGE VON QUANTITÄTEN auf, die sich in übergreifende Einheiten ähnlich dem neuzeitlichen Takt (perfectiones; → Perfectio II. (1)) gliedert; die NOTATION wird notwendig zu einer SCHRIFT AUS ZEICHEN FÜR LONGA UND BREVIS (was bei den Ligaturen erst Franco verwirklicht; → Perfectio I. (3)). Die Note für die Einheit der perfectio ist die longa; und da es die dreizeitige longa ist, die einer perfectio entspricht, wird diese zur longa von der Hauptform. In Anbetracht der Vollkommenheit, die im Gleichmaß von je drei tempora liege (perfectio trine equalitatis), heißt sie longa perfecta, und die zweizeitige longa wird longa imperfecta genannt. Lambertus ordnet auch erstmals die Noten in einem Unterteilungssystem an: die longa unterteilt sich in drei breves und weiter in neun semibreves. Nach wie vor aber (und anders als im gradus-System der ars nova; vgl. unten IV. (3)) entspricht das Verhältnis zwischen brevis und semibrevis nicht dem zwischen longa und brevis; sondern semibreves können immer nur zu mehreren im Gesamtwert eines tempus auftreten, nicht aber einzeln. Während die longa perfecta oder imperfecta genannt wird, heißt die brevis recta oder altera („die zweite"; dieser Ausdruck erstmals hier) und die semibrevis minor oder maior:

Lambertus, *Tract. de musica*: Quarum [sc. figurarum] et prima super omnes fons est et origo ipsius scientie atque finis. Que ‚perfecta longa' merito vocatur, nam a perfectione trine equalitatis nomen habere sumpsit, eo quod sub certa dimensione longitudinis unius per vocis accentum in mora trium temporum equaliter proportionata manet seipsamque in novem partes diminuendo dupliciter partiens. Cujus forma quadrangularis efficitur, conam semper in ejus latere dextro fixam, per quam naturam longitudinis habere meretur; que patet in presenti: ▪.
Secunda vero ‚imperfecta longa' (ab ‚im-', quod est ‚non', et ‚perfecta'; quia non perfecta) dicitur, eo quod nisi duo tempora continet in se, affinitatem forma et proprietate perfecte figure tenens, ut hic: ▪.
Tertia ‚recta brevis' dicitur ab eo, quod unum rectum et integrum continet in se tempus, seipsamque in duas diminuens partes non equales vel in tres tantummodo equales et indivisibiles. Cujus forma quadrangularis est omni carens proprietate, ut hic: ■.
Quarta ‚altera brevis' appellatur, eo quod duas rectas breves tenet atque semper alterum occupat locum, affinitatem recte brevis tam in forma quam in proprietate, verum et in societate tenens, ut hic: ■.
Quinta vero ‚semibrevis major' dicitur, et hoc a ‚semis', ‚sema', ‚semum', quod est ‚imperfectum', et ‚brevis': quia imperfecta brevis. Est major, quoniam majorem partem retinet recte brevis, ut predictum est. Cujus forma talis est: ◆.
Sexta ‚semibrevis minor' consimili modo dicitur. Est minor, eo quod minorem in se continet partem recte brevis, tenens affinitatem in forma et ⟨proprie⟩tate precedentis, ut hic: ◆ (CS I, 269bf.);
nulla semibrevis sola reperitur, quoniam per se significare nequit, sed bine et bine non equales ut hic: ◆◆ . ◆◆ . ◆◆ . ◆◆., vel tres et tres equales inveniri debent, ut hic: ◆◆◆ . ◆◆◆ . ◆◆◆ . ◆◆◆ . (ibid. 272b).

Wurden die Noten bisher als lang oder kurz bestimmt (longa, brevis), so stellt man sie sich seit dem letzten Viertel des 13. Jh. als Größen vor – dies jedenfalls scheinen die Epitheta maior und minor zu semibrevis seit Lambertus (zit. soeben) und auch zu brevis und longa bei Anon. St. Emmeram (1279; ed. Sowa 20ff.) sowie die im 14. Jh. aufkommenden Notennamen minima und maxima zu bezeugen. Doch anders als lang und kurz sind groß und klein, wie der anon. Verfasser des *Tract. de figuris sive de notis* (nicht vor 1350) gegen die neuen Notennamen einwendet, nicht Bestimmungen von Zeit, welche etwas Sukzessives sei, sondern von etwas Permanentem:

Hic posset quaeri, quare ponuntur nomina notarum magis sub istis relativis breve et longum, magis quam sub aliis ut magnum et parvum. Dico quod longum et breve sunt propriae mensurae temporis, unde proprie dicitur tempus esse longum vel breve. Sed improprie dicitur, quod tempus sit largum vel magnum vel huiusmodi, eo quod talia a magnitudinibus suscipiunt proprietatem. Sed tempus et magnitudo distinguntur sicut successivum a permanente, ut patet per Philosophum 3° *Physicorum* et multis aliis locis (CSM 12, 44).

Die neuen Notennamen scheinen also auf eine neue Vorstellung des mit ihnen Bezeichneten zu deuten, und zwar auf die von etwas Permanentem, d.h. jenseits der vorbeifließenden Zeit Liegendem; und es liegt nahe, daß sie zusammen mit der Anordnung der Noten in einem Unterteilungssystem und der Gliederung des Rhythmus in immer gleiche Wertsummen aufgekommen ist.

(3) In der frz. Ars nova (um 1320) werden die REGELN FÜR DAS VERHALTEN VON LONGA UND BREVIS (ars vetus) AUCH AUF DIE ANDEREN NOTEN ÜBERTRAGEN (ars nova); d.h. perfekt oder imperfiziert ist nicht mehr bloß die longa, sondern auch die brevis, die semibrevis und die zur maxima gewordene triplex longa, und recta oder altera nicht mehr bloß die brevis, sondern auch die semibrevis, die minima und die longa. Die Noten können nunmehr auch a parte remota imperfiziert werden, so die longa von einer semibrevis oder einer minima. Neben die perfekte Mensur der Noten tritt die imperfekte; perfekte Mensuren der einen Notengattung können mit imperfekten der anderen kombiniert werden, so z.B. die perfekte Mensur der longa (modus perfectus) mit der imperfekten der brevis (tempus imperfectum). Oft gekennzeichnet durch Kolorierung oder durch ein eigenes Mensurzeichen, treten drei imperfekte Noten an die Stelle zweier perfekter, oder umgekehrt zwei perfekte an die Stelle dreier imperfekter. Die Teile einer Mensur können auch räumlich getrennt stehen (syncopatio).

Die ars nova bedingt eine neue Abgrenzung zwischen brevis und semibrevis. So kann aus der bisherigen semibrevis maior (⅔ tempus) je nach der rhythmischen Funktion außer einer semibrevis altera auch eine brevis imperfecta werden, ebenso aus der semibrevis semimaior eine (von einer oder zwei minimae) imperfizierte semibrevis altera oder brevis imperfecta. Der Übergang von der alten zur neuen Schreibweise wird besonders augenfällig, wenn Anon. II CS III formuliert, die Alteration der zweiten von zwei semibreves sei verhindert, wenn die erste in Gestalt einer brevis auftrete:

De musica antiqua et nova (3. od. 4. Jahrzehnt 14. Jh.?, Hs. spätes 14. od. frühes 15. Jh.): Ista regula [nämlich daß von zwei semibreves an der Stelle einer recta brevis die zweite doppelt so lang sein soll wie die erste] ... impeditur..., quia aliquando prima illarum semibrevium formatur ad modum unius brevis, et alia remanet semibrevis (CS III, 368a).

Ein Vertreter der neuen Lehre stellt, wie Jacobus Leod. berichtet, fest, daß eine Note die Brevisgestalt nicht verliere, solange sie mehr als ein Drittel des tempus perfectum enthalte:

Speculum musicae VII (zw. 1323 u. 1324/25): irrationabiliter dicunt aliqui moderni et de facto observant, quod in notula aliqua forma brevis mutari non debet, dum tamen amplius teneat tertia parte temporis perfecti; et ideo cum semibrevis major, quam ponunt antiqui, plus valeat tertia parte brevis perfecte, dant illi formam brevis sicque mutant semibrevem in brevem (CS II, 415a).

Jacobus hält demgegenüber am alten Verhältnis zwischen brevis und semibrevis (s. oben IV. (2)) fest. Die brevis imperfecta der moderni sei in Wirklichkeit eine semibrevis:

Distinguunt moderni brevem in rectam et imperfectam; primam ponunt antiqui, non secundam. Quod si divisio debet esse per opposita et una illarum est recta brevis, alia non est recta brevis et bene non recta brevis, quia – quantum ad suam primariam impositionem, quam habuit ab antiquis – ipsa non brevis est nec dici debet, sed semibrev⟨i⟩s (ibid.).

*

Exkurs: Im ital. Mensuralgesang des Trecento, der zunächst nicht zur ars nova übergeht, sondern das Prinzip der brevis-Fraktion beibehält (→ Semibrevis III. (1) u. V. (1)), erscheint das tempus, welches hier in bis zu zwölf bzw. acht semibreves minimae unterteilt wird, als zentrale rhythmische Größe (was bei Lambertus und Franco die perfectio war), und die brevis wird geradezu als Angelpunkt des Notensystems betrachtet: durch ihre Vervielfachung entstehen die longae perfecta und imperfecta, durch ihre Unterteilung die semibreves:

Ars musice mensurate sec. Guidonem (nach dem *Pomerium* [zw. 1321 u. 1326] des Marchetus?): Tempus enim dicitur id, quod est minimum in plenitudine vocis, ex quo habet fieri brevis perfecta. Brevis enim comunis habetur tam longis quam semibrevibus. Ex replicatione enim brevis constituitur longa quelibet, ex divisione vero creantur semibreves. Ex brevi enim bis replicata fit longa imperfecta duorum temporum, si ter replicetur fit longa trium temporum; et hoc modo ex brevi constituitur longa... Modus enim creationis semibrevium fit ex divisione brevis... (AMIS I/1, 19f.: 2, 2–7).

Seitdem die semibreves der verschiedenen Teilungsstufen gleichermaßen als semibreves minimae angesprochen werden und ihre Zahl als das Maß des tempus gilt, werden diese tempora mit den frz. Mensuren verglichen. Offenkundig aufgrund eines solchen Vergleiches nennt Petrus Capuanus de Amalfia das tempus duodenarium „tempus [longum] perfectum", das octonarium „tempus [longum] imperfectum" und das quaternarium „tempus breve" oder „imperfectissimum"; denn longa perfecta, longa imperfecta und brevis, deren Namen die tempora hier erhalten, sind diejenigen Noten, und modus perfectus, modus imperfectus und tempus imperfectum prolationis minoris diejenigen Mensuren im frz. Mensuralgesang, in denen die genannten ital. tempora bei Gleichsetzung der minimae wiederzugeben wären:

Compendium artis motectorum Marchecti (2. Hälfte 14. Jh.): Unde sciendum est, quod tempus secundum generalem sui accepcionem est mora motus mutabilium rerum. Que quidem mora aut est longa aut est brevis. Si longa, aut perfecta aut imperfecta. Si perfecta, et sic habemus tempus perfectum, quod constat ex duodecim minimis semibrevibus, quod alio nomine nuncupatur duodenarium. Si vero fuerit mora imperfecta habemus tempus imperfectum, quod ex octo semibrevibus construitur et alio nomine nuncupatur octonarium. Si vero mora fuerit brevis et sic habemus tempus breve, quod ex quatuor minimis perficitur et aliter nuncupatur quaternarium nec non imperfectissimum (AMIS I/1, 43: 2, 1–5).

In der Tat werden in der Zeit des Übergangs zum frz. System Stücke im tempus duodenarium und im tempus octonarium in den modus perfectus bzw. imperfectus umgeschrieben („Longa-Notation"; hierzu v. Fischer), wobei die semibreves der 1. Teilungsstufe zu breves und die breves zu longae werden.

*

Die weitere Geschichte von longa und brevis ist an die der Mensuren gebunden. Diese verbreitern sich im Laufe des 15. Jh., und der Rhythmus verlagert sich auf immer kleinere Werte. Doch in den seit um 1430 verwendeten tempora diminuta und duplae des tempus perfectum bzw. imperfectum („modus perfectus" bzw. „imperfectus") sowie vor allem in den (zumeist mensurverkürzenden) Proportionen bleiben longa und brevis unentbehrlich. Die Komponisten des 16. Jh. aber schreiben fast ausschließlich in dem inzwischen sehr breit gewordenen tempus imperfectum diminutum, seit um 1540 auch in dem noch langsameren tempus non diminutum des note nere-Madrigals, und verwenden den modus minor, und somit auch die longa, kaum mehr; und die Verwendung der brevis beschränkt sich auf die tripla und ähnliche im ungleichen tactus zu messende Mensuren, die letzten Reste von Mensurverkürzung. Diesen werden aber seit der 2. Hälfte des 17. Jh. Tripeltacte mit Noten vorgezogen, die denen im geraden Tact gleich sind. Hiernach werden longa und brevis nur noch im stile antico gebraucht.

Lit.: A. SCHUBIGER, Die Sängerschule St. Gallens v. 8.–12. Jh., Einsiedeln u. New York 1858; H. RIEMANN, Studien z. Gesch. d. Notenschrift, Lpz. 1878; G. HOUDARD, La notation neumatique, Kgr.-Ber. Paris 1900; FR. LUDWIG, Repertorium organorum recentioris et motetorum vetustissimi stili I, 1, Halle/S. 1910; P. WAGNER, Einführung in d. gregorianischen Melodien II: Neumenkunde, Lpz. ²1912; A. M. MICHALITSCHKE, Theorie d. Modus. Eine Darst. d. Entwicklung d. mus. Modus u. d. entspr. mensuralen Schreibung (Dtsch. Musikbücherei, Bd. 51), Regensburg 1923; DERS., Zur Frage d. longa in d. Mensuraltheorie d. 13. Jh., ZfMw VIII, 1925/26; J. HANDSCHIN, Was brachte d. Notre-Dame-Schule Neues?, ZfMw VI, 1923/24; DERS., Aus d. alten Musiktheorie IV: Über einige Sequenz-Zitate, AMl XV, 1943; A. HUGHES, Anglo-French Sequelae, Burnham 1934; S. M. CSERBA, Hieronymus de Moravia O.P., Tract. de musica (Freiburger Studien z. Musikwiss., 2. Reihe d. Veröff. d. musikwiss. Inst. d. Universität Freiburg i. d. Schweiz, Heft 2), Regensburg 1935; J. SMITS VAN WAESBERGHE, Handleiding voor het lezen der neumletters van Sint-Gallen en Samenvatting van de Muziekgeschiedenis der middeleeuwen II, Tilburg 1947; DERS., De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus, Florenz 1953; DERS., Rezension v. J. W. A. Vollaerts 1958, (maschr.); E. JAMMERS, Gregorianische Studien I: Was können wir d. frühmittelalterlichen Theoretikern über d. Choralrhythmus entnehmen?, Mf V, 1952; W. G. WAITE, The Rhythm of Twelfth Cent. Polyphony. Its Theory and Practice (Yale Studies in the Hist. of Music, Vol. II), New Haven 1954; E. L. WAELTNER, Das Organum bis z. Mitte d.

11. Jh., Diss. Heidelberg 1955 (maschr.); J.W. A. VOLLAERTS, Rhythmic Proportions in Early Medieval Ecclesiastical Chant, Leiden 1958, [2]1960; K. v. FISCHER, Zur Entwicklung d. ital. Trecento-Notation, AfMw XVI, 1959; GR. MURRAY, A Reply to Father Smits van Waesberghe, S.J., Downside 1961; U. BOMM, Proportionierte Dauerwerte im frühen Choral?, KmJb XLV, 1961; FR. RECKOW, Der Musiktraktat d. Anon. 4, Teil II: Interpretation d. Organum purum-Lehre (BzAfMw V), Wiesbaden 1967; F. A. GALLO, La teoria della notazione in Italia della fine del XIII all'inizio del XV secolo, Bologna 1966; E. REIMER, Johannes de Garlandia: De mensurabili musica, Teil II: Kommentar u. Interpretation d. Notationslehre (BzAfMw XI), Wiesbaden 1972.

Wolf Frobenius, Freiburg i. Br. 1973